

Sebő Judit

EGY DERÉK TANÍTVÁNY

*A Magyar Nemzeti Galéria négy 1514-es táblaképéről*¹

„1514. év Szent György havának 23-án – e napon kezdődik történetünk – Budának utcái s piacai különösen telve valának emberekkel. Az utcákon, melyek Kelenföldről a zsidókapu felé vezettek, nép tolongott.(...) A néptömeg, mely ekkép a felsőváros felé sietett, vegyült vala nemcsak polgári állásra, de – mint, fájdalom! hazánkban minden tömeg, már a tizenhatodik században – nemzetiségre nézve is.(...) Azon különbségről, mely e tömeg között ruházatra, magaviselet- s összes külsőre nézve létezett, helyes fogalmat csak az képezhet magának, ki a régi német iskolának néptömeget festő valamely képét ismeri.(...) A középkorban s a rákövetkező századok alatt számtalan különböző rendet és osztályzatot találunk, s a napszámostól föl a hercegig a társaság minden fokozata különös jelek által különbözteti meg magát a többiektől; (...) a bíborpalásttól a vörös és sárga köpönyegig, melynek hordozására a zsidók kényszerítették, a középkori társaság érdekes sokszínűsége már a ruházatban észrevehető vala.”² Eötvös József regényének e bevezető sorai akár a négy 1514-es táblaképre is vonatkozhatnak: „néptömeget” nem láthatunk ugyan rajtuk, de a két Passió-tábla szereplői kis számuk ellenére meglepő sokféleséget mutatnak; fogadtatásuk történetén pedig végigvonul magyar vonatkozásuk problémája, amiben a *Krisztus ostromozásán* jól láthatóan elhelyezett évszám néma szuggesztíóval szintén részt vehetett. (1–4. kép) Hogy mennyire így van, fényesen igazolja egy könyv a parasztháborúról, melynek borítóját ennek reprodukciója díszíti.³ Mind az évszám, mind a véres jelenet remekül illeszkedik a témához, mintha éppen ahhoz készült volna illusztrációként.

Nemcsak önmagában érdemes a négy kép a figyelemre, hanem a velük kapcsolatban leírt vélemények miatt is, noha ezek korántsem olyan mértékben tükrözik a magyar művészettörténet alakulását, mint az emblémává lett MS mesterről és a neki tulajdonított képekről mondtak.⁴ A második világháború előtti német művészettörténet még nem próbálta a maga hálójába vonni őket; a régi magyarországi művészet újrafelfedezői – és egyúttal rekonstruálói – viszont lehetőleg magyar vagy Magyarországról elszármazott mestereket feltételeztek e négy igen különös kép mögött is, csakúgy, mint a jelentősebb emlékek esetében.⁵ A huszadik század első felében – Divald Kornél, Genthon István, Péter András írásaiban – magyarságuk mibenléte volt a lényeges kérdés. E kutatók elsősorban azt igyekeztek kitalálni, hogy Magyarország melyik vidékén: a Felvidéken avagy Erdélyben jöhetett létre egy ily sokféle stílust magába olvasztó, egyszersmind „magyaros” alkotás.



1. Krisztus ostorozása, 1514. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (fotó: Magyar Nemzeti Galéria)

A magyarországi eredetű a másodrangú, „népies” kvalitás, a sokféle stílus egybeolvasztása, és nem utolsósorban a „magyar típusok” ábrázolása kellett volna, hogy igazolja, biztosabb adat ugyanis nem állt és továbbra sem áll rendelkezésre. A stílus és a motívumok forrásainak meghatározására tett javaslatok azonban a legtöbb esetben találóak voltak és részben ma is érvényesnek tekinthetők.

A „magyar vagy nem magyar” kérdéssel összefonódik a stílusé, melynek megnevezése és elhelyezése a késő középkor művészetének változó viszonyai közepette nem kevésbé problematikus. Voltaképpen ez jelenti a kutatás-történet gerincét. A többértelmű „reneszánsz” jelző rájuk illőnek látszik,



2. Töviskoronázás, 1514. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (fotó: Magyar Nemzeti Galéria)

de maga is magyarázatra szorul. Alkalmazása a „német reneszánsz” kor- és stíluselnevezés elfogadását feltételezi, amelynek mibenléte, valamint az itáliai reneszánszhoz való viszonyulása régi, de az elmúlt évtizedekben ismét előtérbe került kérdés.⁶ Nem választható el ez a „dunai iskola” problémájától, nevezetesen attól, hogy a tizenhatodik század elejének dél-német és osztrák festészetében megjelent új stílusnak mik voltak az okai és összetevői; valamint hogy miként és milyen mértékben alakították egymást a szomszédos területek stílusai.⁷ Hogy része-e ez az irányzat a német reneszánsz; hogy mi volt benne helyszínhez kötődő, és mi volt átvett és továbbadható; és egyáltalán, hogy melyek a „reneszánsz” kritériumai, szorosan összefügg



3. Királyok imádása, 1514. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (fotó: Magyar Nemzeti Galéria)

a magyarországi művészet természetéről való gondolkodás történetével. Nem is maradt ki egyik fogalom sem a négy 1514-es tábla kutatástörténetéből.

A „reneszánsz” ebben az összefüggésben a délnémet fejleményekre vonatkozik, s ezzel magában foglalja mind a „Deutsch,” mind a „Welsch,” azaz a kortársak által törőlmetszett németnek tartott illetve az itáliai ízlést követő stílust.⁸ Mindkettő jellemző e négy képre; az utóbbinak szinte emblematikus képviselői az oszlopok és pillérek. Ám a „reneszánsz” nem csupán az antikizáló kellékek és díszletek felvonultatására utal, hanem ennél többre is. Arra, ahogyan az itáliai művészetből megismert új formanyelv, térfelfogás és embereszmény a késő középkori német művészet legjellegzetesebb



4. Mária halála, 1514. Budapest, Magyar Nemzeti Galéria (fotó: Magyar Nemzeti Galéria)

termékével, a szárnyasoltárral, és azon a leggyakrabban ábrázolt témákkal, Mária életével és Krisztus szenvedéstörténetével kölcsönhatásba lépve különleges elegyet hozott létre. Az új ízlés átformálta a hagyományos ábrázolásmódot, és láthatóan már a kereteket feszegeti, de még éppen megfér közöttük.

A négy tábla származása, mint láttuk, sarkalatos, egyszersmind régtől fogva megoldatlan kérdés. A találgatásokra az adott okot, hogy az – akkor még – két, kétoldalán festett, egyedisége miatt egyik „iskolához” sem sorolható táblakép ismeretlen helyről került Jankovich Miklós gyűjteményébe,

tehát olyan gyűjtőhöz, aki, jó hazafihoz méltón, „életének jobb részét a Tudományoknak és a józan Mesterségeknek gyakorlásában, és főként Hazánk’ Történetinek kinyomozásában és a kincsek fenntartásában” töltötte, így elsősorban a hungaricumok érdekelték.⁹

Az állománynak csak viszonylag kis szeletét alkotta a Képes Gyűjtemény, melybe egyaránt beletartoztak a „festett, fa- és rézre metzett” képek, köztük tizenöt, szárnyasoltárból származó táblakép.¹⁰ A tárgyakról az 1838-as árvíz miatt sebtében összeállított *Observatio* csak összefoglalóan említ tizenötödik és tizenhatodik századból, *potissimum* német iskolából való, a Felvidék különböző vármegyéiből összegyűjtött *imagines ecclesiasticae*.¹¹ Ebből nem tudhatjuk minden kétség nélkül, hogy a gyűjtő, illetve a leltárba vevők valamennyi táblakép felső-magyarországi eredetéről biztos ismerettel rendelkeztek-e, vagy pedig a bizonytalanokra is kiterjesztették a lokalizálható művek meghatározását. A leltárba már nem vett művek kizárásos alapon, a más gyűjteményekbe nem sorolhatókkal azonosíthatók.¹²

Az 1514-es tábláknak a Jankovich-gyűjteménybe tartozását Fejér Györgynek a *Tudományos Gyűjtemény* egyik korai számában olvasható írása is megerősíti.¹³ A közvetlenül a gazdag gyűjtemény kialakítása és rendszerezése után megjelentetett ismertetésnek egyértelműen a figyelem felkeltése volt a célja. Azt, hogy a szerzőt sokkal jobban érdekelték a „néma emlékek-nél” a „szóllók,” nemcsak a könyvtár igen hosszú és részletes, osztályonkénti bemutatása, valamint ezek egy-egy értékesebb darabjának rövid jellemzése mutatja, hanem az is, ahogyan az *Ostorozást* ábrázoló jelenetet elintézi egy mondattal: „...nem titkolhatok el ezek között [azaz a többi kép között] egy nevetségre indító Rajzolatot 1515. esztendőből, mellyen Megváltónkat osztorozó Zsidók között egy vörös nadrágba, zöld mentébe, sárga tizimába öltözött, kucsmás Magyar is kegyetlenkedik.” Feltehetően emlékezetből, esetleg elmondás alapján írta le a képet, mert nemcsak hogy több figurát egybeolvasztott, hanem még a jól megjegyezhető évszámban is tévedett.¹⁴ Valószínűleg azért választotta ki éppen ezt a táblát, mert a „magyar” poroszlón megakadt a tekintete. Talán Jankovich is amiatt vette meg a táblaképeket, mert valamiféle „magyar” műveknek vélte őket? Ha egyáltalán az ő döntése volt a megvásárlásuk, gyakran ugyanis ügynökeire bízta a beszerzéseket.¹⁵ Már Entz Géza is úgy vélte, hogy a gyűjtemény képeinek nagy hányada – az 1514-esekkel együtt – inkább a magyar történelemmel összefüggő témája, mintsem művészi értéke miatt lehetett kedves Jankovich szívének.¹⁶ A magyarnak titulált figura és a képeket befogadó gyűjtemény mindenesetre jó ideig meghatározta értékelésüket. Miként Fejér György is csak ezt az egy jelenetet említette – tudósítása alapján azt hihetnénk, hogy *egyetlen*, egyoldalán festett táblaképről van szó – úgy később is, szinte kivétel nélkül mindenki, aki az 1514-es táblákról írt, tulajdonképpen csak az *Ostorozásról* nyilatkozott, és a legtöbb alkalommal ennek reprodukciója képviseli az egész csoportot. Talán valóban ez a legmarkánsabb kompozíció a négy között, de nemcsak a kucsmás-bajszos, hanem a kipillantó figura és az oszlopok miatt is.



5. Krisztus ostorozás az egykori okoliesnói főoltárról, 1500–1510 körül. Dolný Kubín, Oravská Galéria (Dušan Buran et al.: *Gotika. Dejiny slovenského výtvarného umenia*, Bratislava 2004, 358. kép, fotó: P. Breier)

Divald Kornél 1906-ban megjelent tanulmányában foglalkozott az 1514-es oltártörredékekkel, mégpedig mint MS mester *Mária látogatása*-képénél „művészettörténelmi szempontból jóval érdekesebbekkel.”¹⁷ Honi származásukra a szereplők „olasz, török és tiszavidéki magyar” viseletéből következtetett, hasonlóan az okolicsnói *Ostorozás* „magyar, német és olasz típusú és viseletű” pribékjeihez.¹⁸ (5. kép) Észrevételével tehát úgy vonta be a „német reneszánsz” kérdéskörébe a négy táblaképet, hogy megkísérelte elkülöníteni egymástól emezt és a „magyar reneszánszot.” Mindezzel éppen a stílus és az eredet imént említett problémáját érintette.

Erős a gyanúm, hogy egy-egy figura, és ezáltal egy egész mű „magyar” voltának feltételezéséhez egyetlen bajusz is elegendő volt, hiszen hosszú, lelógó bajsza miatt lett „tiszavidéki” a kucsmás poroszló.¹⁹ A régi magyarországi művészet felderítésének korszakában a minél teljesebb kép kialakítására törekvő kutatók, mint Divald, vagy Genthon István, szükségét érezték az ilyesféle biztos ismertetőjegyeknek. Ezek a motívumok voltaképpen fegyverekként működtek a nemzeti művészet megalkotását jelentő harcban, hiszen az a legfontosabb alkotások és az őket övező szerényebb emlékek kisajátításával jöhetett létre.²⁰ Magam mindentestere nem tartom „magyarnak” a kucsmást, már csak azért sem, mert a sárgaturbános férfinak is nagy harcsabajusza van.

A kucsmás figura kulcsfigurává lett tehát a négy kép értelmezésében. Már a huszadik század első felében tágulni kezdtek azonban ennek határai. Az első jelentős lépést Genthon István tette, aki Dürer, Martin Schaffner, Hans Burgkmair és Bernhard Strigel nevét említette a stílussal és egyes motívumokkal összefüggésben, túllépve a Térey Gábor által felvetett Jörg Ratgeb-hasonlaton. Nem került ki az azonosíthatónak tűnő szereplők problémáját sem: az *Ostorozás*nál baloldalt megjelenő profilban ő gyanította először I. Miksa császárt. A kifelé néző férfiban – „szinte idealizált portré” – önarcképet sejtett, a *Töviskoronázás*on látható előkelő ifjút pedig a pribékek hadnagyának (esetleg egy Habsburgnak) gondolta. „Merésznek” nevezte a *Királyok imádásán* a szélen álló figura félbeszelését és a *Mária halálán* a pillérrel való aszimmetrikus térosztást: ezután hosszú ideig nem fordított senki sem figyelmet a két mariológiai jelenetre.

Genthon rámutatott arra is, hogy különösen a *Királyok imádására* jellemzők a Dürert idéző elemek. Hogy ez pontosabban mit jelent, a következőkben látni fogjuk. Az „ornamentális, hideg” redőzés, a világos, élénk színek és a „rajzos karakterű” arcok együtteséből olyan mesterre következtetett, aki a Közép-Rajna-vidéken tanult, és esetleg Itáliában is járt az architektúra tanúsága szerint. Eszerint ez a festő nem volt ugyan kezdeményező, de az adott kereteken belül találékonyan dolgozott. Miután sok hatást magába olvasztott, a dunai iskola korai periódusával egyidőben az éppen alakuló stílus elterjesztésén fáradozott valahol Magyarországon.²¹

Genthon ezzel még nem tért el a Jankovich-gyűjtemény szelleme és a „magyar típusú pribék” által meghatározott kutatási iránytól, de az erdélyi „népies

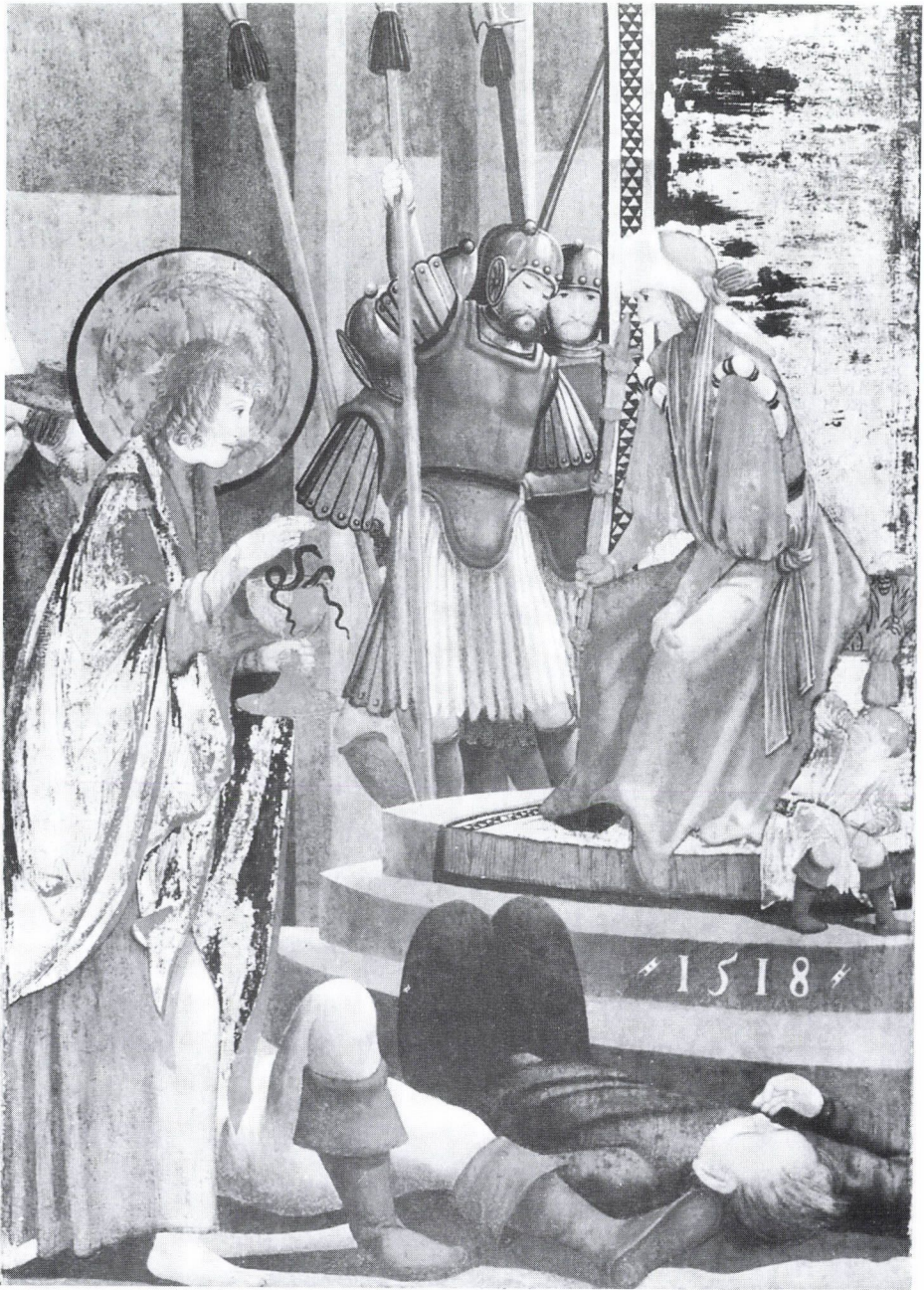
építészet” tornácoszlopaira emlékeztető támaszok, a színek és a többi ornamentális elem miatt feltételesen Erdélybe helyezte az oltár eredeti helyét. Ez szemben áll a jegyzékben olvasható, felvidéki származást valószínűsítő kitételrel, amit ezek szerint még nem ismert.

A későbbi hivatkozásokban ettől fogva – kisebb vagy nagyobb magabiztossággal – az erdélyi attribúció élt tovább; a felsőmagyarországi származás kérdése szinte fel sem merült. Csak Péter András tartotta felvidéki, de „közelebbről ismeretlen eredetű” emlékeknek őket, egyébként ugyanazzal indokolva véleményét, mint Genthon: a felvidéki festészet sok irányba, több német iskolához is kötődött, ezért csakis ott képzelhető el több stílus ilyen mértékű keveredése.²² Ő Genthonnál is jobban hangsúlyozta a magyarországi művészet aktív részvételét az új stílus kialakításában: kiemelte, hogy a dunai iskola jellegzetes hangulata ausztriai felbukkanásával szinte egyidőben jelentkezett a felvidéki festészetben.²³ Annak kérdése viszont, hogy kik dolgoztak ott illetve itt, továbbra is fennáll.

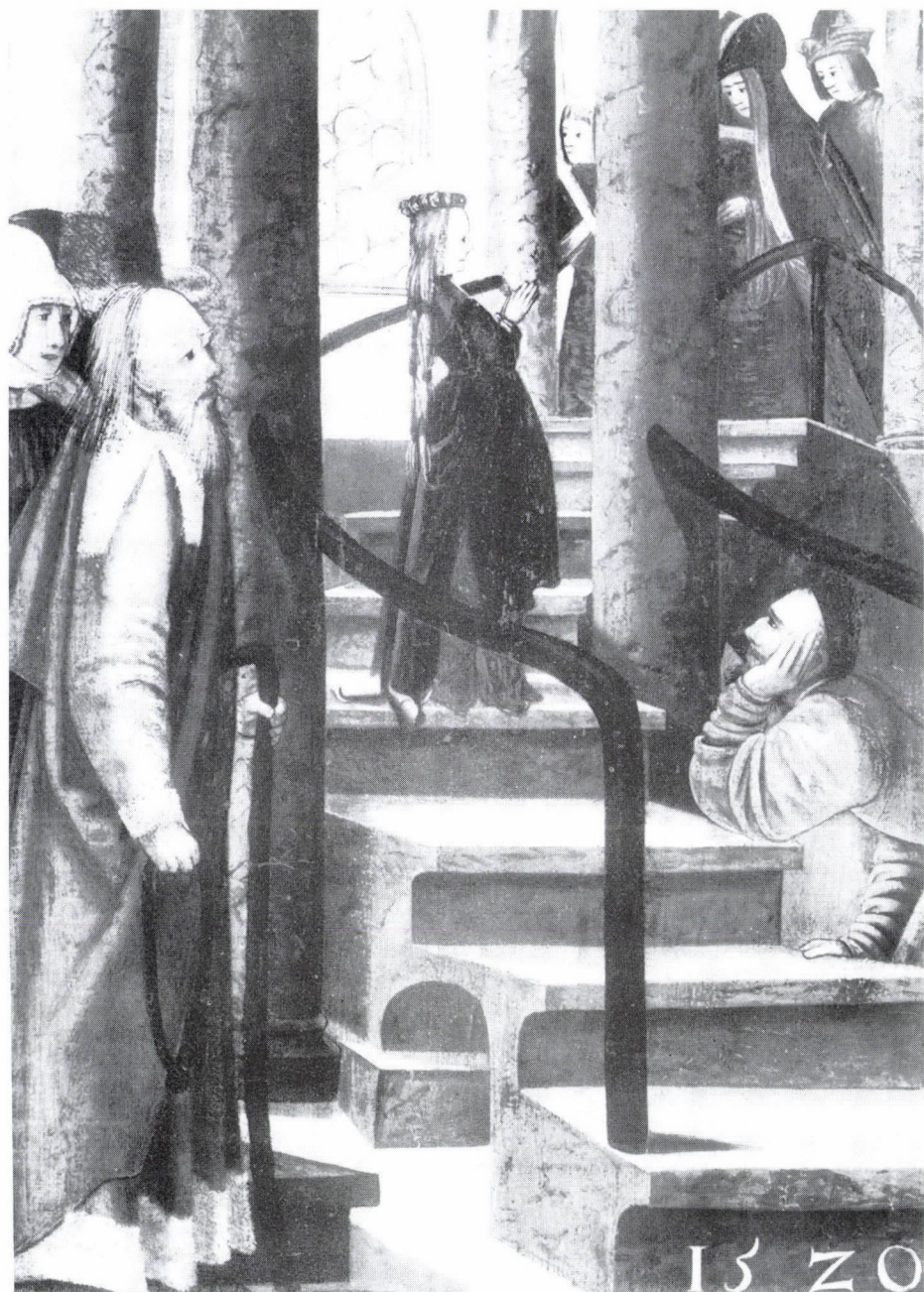
Az 1514-es táblák eredetét illető véleményekben rögzülni kezdő ellentmondásra még Entz Géza sem mutatott rá, amikor első ízben írt Jankovich Miklós gyűjtési módszeréről és gyűjteményéről, s egyúttal közölte az *Observatio* majdnem teljes szövegét is.²⁴ Ezt negyvenhat évvel később tette meg a Jankovichnak szentelt kötet általa írt tanulmányában, mivel addig nem változott szinte semmi ebben a kérdésben.²⁵ A mintegy fél századot átfogó kutatás eredményeit Radocsay Dénes összegezte 1955-ben megjelent munkájában, elsősorban Genthont követve, akinek adatgyűjtésére alapozva írta meg könyvét.²⁶ A négy képet a lippai és a két szentbenedeki táblával vette közös „problematikus” csoportba, ám ez a problematikuság az egyetlen közös jellemzőjük.²⁷ Jobb híján érvényesnek tekintette Genthon feltevését a festő erdélyi működéséről is, noha nem titkolta, hogy Erdélyből egyetlen hasonló mű sem ismert, sőt, más terület termésébe sem illeszthető be igazán.

Az igazi fordulatot az 1965-ös „összművészeti” dunai iskola-kiállításon való szereplés hozta. A katalógusbeli tanulmányban Rupert Feuchtmüller új elemet hozott a stílusrokonság körébe azzal, hogy a figurák összezsúfolását és az élénk színeket Albrecht Altdorfer művei ismeretének tulajdonította és leginkább Wolf Huberéihez tartotta hasonlónak.²⁸ A kiállított magyarországi alkotások, néhány további példa – az Esztergomban őrzött *Levétel a keresztéről*, a kétoldalán festett krasznahorkai, a héthársi oltár és a csikszentléleki táblák – társaságában a dunai stílus bájos regionális változatát képviselték Feuchtmüller számára.²⁹ Az együvé sorolt művek azonban mind különbözők, és a négy 1514-es kép megintcsak nem illeszkedik ebbe a körbe.³⁰

Míg az addigi közelítések mind a magyarországi művészet kereteibe igyekeztek beilleszteni a két, majd négy táblát, ez a kiállítás lehetőséget adott olyan ausztriai emlékekkel való összevetésre, melyek maguk is többféle hatás ötvözését mutatják, amivel egyúttal valami újnak kiindulópontját is jelentik. Alfred Stange kockáztatta meg elsőként annak a gondolatát, hogy az 1514-es táblák nem magyarországi mester munkái egy, a kiállításához kap-



6. RL mester?: Evangélista Szent János a méregpohárral, 1518. Budapest, Szépművészeti Múzeum (fotó: Rázsó András)



7. RL mester?: Mária templombamenetele, 1520. Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum (*Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530*, Salzburg: Salzburger Museum Carolino Augusteum 1972, 75. kép)

csolódó írásban.³¹ A flaurlingi *Nagy Szent Család*-oltár (1510) egyik szignója alapján RL mesternek nevezett „tiroli-salzburgi” festővel hozta összefüggésbe őket, valamint az *Evangélista Szent János a méregpohárral* című képet a Szépművészeti Múzeumban és egy *Mária templombamenetelét* 1520-ból, színviláguk, stílusuk és az 5-ös számjegy hasonló írásmódja alapján.³² (6–7. kép)

A földrajzi értelemben vett határok kiszélesítését a készülés módjáról és a lehetséges alkotókról való elképzelések változása követte. Isolde Hausberger, a Stange által megalapozott RL mester-életműhöz újabbakat hozzáadva, maga is idesorolta az 1514-es táblákat.³³ Ő már nem egyetlen mesternek, hanem egy körnek attribuíálta az egy csoportba sorolt emlékeket: a fentiek mellett egy predellát a bécsi Österreichische Galerie-ből, 1518-as évszámmal (az *Evangélista Szent János a méregpohárral* talán ugyanezen oltárhoz tartozott); egy Vigaunból származó oltárka két szárnyát a salzburgi múzeumból és a hofgasteini *Mária koronázása*-oltárt.³⁴ A tagadhatatlan hasonlóságokon túl – az évszámok mindig feltűnő helyen állnak, színeik, különösen a korábbiakéi, világosak, a figurák magashomlokúak – a különbségektől sem lehet eltekinteni. Ezekre jellemző a Dürer- és Altdorfer-metszetek termélységet elhagyó átvétele. A vitalitás illetve rezerváltság kérdése szintén kritériuma lehet a meghatározásnak: mindannyiukra, így az 1514-es táblákra is igazak Hausbergernek a salzburgi festészetről tett általános megfigyelései a nyugodt hangulatról, szenvedélymentesen cselekvő szereplőkről, amire már Divald is felfigyelt. Feuchtmüller viszont dinamikusnak látta a poroszlók mozdulatait.

Ezzel a négy kép egyértelműen magyarnak ítélese véget ért, de a továbbra is megmaradt kétségek és nem utolsó sorban az *Observatió*ban említett felvidéki vármegyék miatt azóta sem hangozhatott el döntő szó. A Jankovich-gyűjtemény katalógusában Török Gyöngyi elsőként említi a valóban megkerülhetetlen Michael Pacher nevét az oszlopokkal való téralakítás hajlamával összefüggésben: ez az itáliai reneszánsz legfontosabb vívmányának elsajátítását bizonyíthatta. A figuráknak a tér építésében betöltött fontos szerepéből, a reneszánsz ismeretének az oszlopok túlzó formáiban való hangsúlyozásából, valamint az erőteljes koloritból azonban úgy következtet, hogy továbbra sem vethető el az oltár illetve alkotója erdélyi eredetének gondolata.

Minden korábbtól különbözik Mravik László megközelítése, amiatt hogy az oltár eredeti helyére és a megrendelő kilétére próbált megoldást találni. A táblák méreteiből arra következtetett, hogy egy főoltárhoz tartozhattak, témájuk alapján egy *Mária-temploméhoz*;³⁵ ehhez keresett és talált egy olyan építkezést, melynek mind megrendelője, mind időpontja, mind pedig jelentősége megfelelhet az elképzelt oltárnak. Ilyen úton merült fel Bakócz Tamás neve és rozsnyói tevékenykedése – és lám, a feltűnő évszám ismét *magyarként*, Bakócz alakjával hitelesítve jelenik meg: vonzása tehát, melyről a fejezet elején már meggyőződhattunk, mit sem veszített erejéből.³⁶

Annak köszönhetően, hogy tudható, mely jelenetek képeztek közös darabot, eredeti összefüggésükre építve gondolatban ki lehet egészíteni a haj-

dani képsorozatot. Ezt, mivel Mravik Lászlóéval lényegében azonos eredményre jutottam, nem ismétlem itt el. S most lássuk egymás után az egyes jeleneteket.

A Királyok imádása

A kép csak felületes szemlélője számára tűnik következtelenül zsúfoltnak: a szereplők helyének pontos térbeli meghatározását a lépcsős kialakítás segíti. Ketten a középső fokon állnak: a jobboldali király rövid, világosszöke haja olyan arcot keretez, amelyben portrét sejthetünk. Vonásai a szereplők többségénél valószerűbb, de az *Ostorozáson* és a *Töviskoronázáson* láthatóknál kevésbé egyéni ábrázatot jellemeznek. A szerecsen király mellkasára simuló aranypánton a nagyméretű, és még három ékkövel is díszített, bal mezejében virágot tartalmazó monokróm címer, melyet Térey Gábor külön reprodukción is közölt, egyelőre azonosítatlan, és feltehetően nem is fog bizonyosodni történelmi hitelessége. Lehetne akár az oltár megrendelőjéé is, de nem érdemes megfajtásához vezető szerepében bízni. A bal szélről belépő, a többiekénél is nyugább figura igen aprólékosan megfestett, hosszú, arany színű kardot tart, melynek kocka alakú, portrémedaillonnal díszített gombja, az erről lecsüngő bojt és a markolat aszimmetrikus formája megegyezik a *Töviskoronázáson* megfigyelhető másik két kardéval. Nincsen hozzá hasonló a fennmaradt tizenhatodik századi fegyverek közt, úgy tűnik tehát, hogy az alkotó fantáziájának szüleménye.³⁷

Az egykori oltár általunk ismert négy táblája közül ezen érződik leginkább mintaképhez való igazodás, nevezetesen Dürer és a Dürer-követők, így Hans Schäufelein *Királyok imádása*-kompozícióihoz, azaz az első benyomás szerint nem kizárólag metszetekhez. (8. kép) Genthon István megjegyzése a „düreri” stílusról ezen a benyomáson alapulhatott, de a jótékony általánosítás elfedte ennek jelentőségét. Nem valószínű, hogy egy ilyen szerény, és több részletében mégicsak különböző kép előttünk ismeretlen festője a saját szemével láthatta Dürer 1504-es képét: egy festmény ismerete nem olyan magától értetődő, mint egy metszeté, és ez ráadásul elzárt helyen volt.³⁸ Mégis, bizonyosan nem sok közvetítő fok választja el példaképétől, noha mesterségbeli tudása elmarad tőle. A továbbiakban ezért Dürer festményéhez viszonyítom az 1514-es *Királyok imádását*, mivel a téma ábrázolásának történetében ugyanott állnak, csak éppen Düreré a maga által teremtett magaslaton, az 1514-es mesteré pedig annak tövében, tekintetét ráfűggesztve.

A hasonlóság főként a környezet egyes elemeiben, valamint a szereplők elrendezésében és ruházatuk bizonyos részleteiben fedezhető fel. A két tábla színvilága is erősíti a Dürer-rokonság gyanúját, bár a budapesti jóval nyersebb összeállítású. Itt is a vörös, a zöld, és – a barnás-okkeres alapszín helyett – a sárga-arany dominál. A szerecsen király palaszürke palástját itt az ellen-



8. Hans Schüpfelin: Királyok imádása egy Mária-oltárról, 1509–1510. Stuttgart, Staatsgalerie (Cristoph Metzger: *Hans Schüpfelin als Maler*, Berlin 2002, 194. kép)

kező véglet, egy fehér köpeny helyettesíti, amely Mária kendőjével együtt kiegyensúlyozza a kompozíciót.

Több, ugyanebbe a körbe tartozó mesterrel is megfigyelhetők összefüggések. Egyes részletek – így például a térdelő király profilból látható alakja, vagy Mária dicsfénye – Albrecht Altdorfer azonos témájú képének megoldásaira emlékeztetnek, amely, meglehet, maga is a dűreri példa követője.³⁹ (9. kép) Minthogy újabban a festő legkésőbbi korszakába sorolják, el kell vetnünk az 1514-es mesterre kifejtett közvetlen hatásának gondolatát, ám a közös forrás feltételezését korántsem.⁴⁰ A hólyagos kelyhek motívuma ugyancsak Dürertől eredhet: a festményen látható egy helyett itt két pél-



9. Albrecht Altdorfer: Királyok imádása, 1525–1530 körül. Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut (Franz Winzinger: *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde*, München–Zürich 1975, 54. kép)

dányban is, jócskán megduzzasztott formákkal, de ezt a típust a metszetek is közvetíthették a mesterhez.⁴¹ Altdorfer nem a kelyhet, hanem a szerecsen király kezében levő gömb alakú serleget kölcsönözte Dürertől.

A jelenet irányának megfordítása megszokott és logikus jele a sokszorozott grafikából egy másik médiumba történő átkerülésnek.⁴² Leginkább Dürer 1511-es fametszetéről, illetve követőinek ezt interpretáló metszeteiről képzelhető el, hogy mintául szolgáltak, mert a szereplők típusa, sorrendje és térbeli elhelyezkedése, eltekintve attól, hogy Szent József hiányzik, nagyjából ezekkel egyezik meg. Néhány részlet mégiscsak mintha a festmény ismeretére utalna: a szőke király fejmozdulata azáltal, hogy a szerecsen és ő felcserélték helyüket, értelmet is nyert – legalábbis másfelét, mint Dürernél: az Istenszülőre néz merengve, míg a sorára vár. Elgondolkoztató a kőívek hasonlósága is. A szerecsen király megőrizte fej- és kéztartását, ruházata azonban szinte teljesen átalakult, bonyolultabbá vált. Sarkantyúja és palástjának megcsomózott csücske, harisnyájának vörös színe is származhat a Dürer-képről.

Hosszú, fehér ruhájának máshol, egy másik Dürer-társnál találunk rokónára: Hans Baldungnak azon a művén – egy Mária-oltár egyik szárnyképén – amely a Dürer-műhelyből való távozása után az első nagyobb munkája volt 1510 körül.⁴³ (10. kép) Nem vélhetjük viszont ezt a festményt sem a hiányzó láncszemnek: a tábla provenienciájából csak annyi biztos, hogy 1823-ban IV. Lipót Frigyes Anhalt-Dessau-i herceg gyűjteményéből ajándékként a zerbsti Nicolaikirchébe került; eredeti rendeltetési helye ismeretlen.⁴⁴

József nem jelenik meg egyik képen sem, és ezt nem lehet helyszűkével magyarázni.⁴⁵ Inkább az indokolja távolmaradását, hogy a Megváltó születéséhez nem volt közvetlen köze. A lényeg, tehát a Megtestesülés megjelenítéséhez elegendő volt a kiválasztott „edény,” azaz Mária, valamint a gyermek és az első tanúk ábrázolása. Mégsem szorítkozott a festő – és Dürer még kevésbé – a feltétlenül szükségesre: a fegyverhordozó például igazán nem nevezhető elhagyhatatlan szereplőnek. Ez az egyetlen, turbános apród zárja le balról a kompozíciót a budapesti táblán. Dürernél hasonló, igaz, vörös turbánt visel a jobb szélén kuporgó, éppen egy tarisnyában kotorászó szerecsen szolgál.⁴⁶

Röviden: a Királyok imádása-jeleneteken szokásossá vált, ám Dürernél új szemlélettel átalakított díszleteket leegyszerűsítve, de a jellegzetessé tevő elemek mindegyikét megtartva alakította ki a helyszínt a festő. Dürer mélybe nyúló kőplatójából és a tágas térbe helyezett, kőfalú épületből itt két, a szint szűkre szabó lépcsőfok és a jelenetet a távoli vidéktől teljesen elhatároló fal lett. Az ezen vágott, a tájat látni engedő nyílás a háttér romos építményéről származhat, melynek két ívezete a sarkon találkozik. A Mária mögött emelkedő ívdarab sem tűnt el, sőt a durván faragott, vaskapcsokkal összefogott tagokból álló konstrukció egy tömbből kialakított, reneszánsz díszítményű pillérré vált.

Az 1504-es *Királyok imádását* a Dürerről írók egyöntetűen a két irányból – Németalföldről és Itáliából – származó tapasztalatokat egyéni invenciával



10. Hans Baldung Grien: Királyok imádása, 1510 körül. Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie (Anhaltische Gemäldegalerie Dessau. *Die deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts*. Kritische Bestandskatalog Band I, bearb. Von Stephan Klingens, Weimar 1996, 3. tábla)

tökéletessé ötvöző műként jellemezték, s emiatt pályája fordulópontjának tekintették.⁴⁷ Nemcsak Dürer addig megszerzett tudását összegzi, hanem a téma ábrázolásának a tizenötödik századra kialakult jellegzetességeit is. Minthogy az 1514-es mester ezt az ideált követte, a saját képességeihez mérten a lehető legmodernebb kompozíciót hozta létre.

A Háromkirályok imádása-jelenet különösen uralkodók számára nyújtott lehetőséget hitbéli és adakozási buzgalmuk bizonyítására, általában politikai célokkal összefonódva, de más tehetős emberek is szívesen rendelték meg ilyen témájú oltárokat vagy epitáfiumokat.⁴⁸ A műalkotások azt igazolták büszkén, amit a rajtuk ábrázolt jelenet kifejezett: a királyok becses kincseket adományoznak uruknak, átvitt értelemben az egyháznak – és az ajándék maga a mű.

A mindenkori hívőkkel való azonosítás kézenfekvő volta és a gazdagság céltudatos fitogtatásának lehetősége miatt érthető, hogy igen gyakran a megrendelők rejtett portréi tűntek fel a királyok alakjában, sőt, a tizenötödik század végétől a pompázatos példányokon mintha már az volna ritkaság, amikor nincs portré-arc a szereplők között. Az 1514-es táblán egyik király sem tűnik *igazán* meghatározott személynek, de ez elsősorban az arcábrázolás egyszerűségének tulajdonítható. A szóke király azonban, hajszíne és -viselete miatt, emlékeztet Miksa császárra. Portréinak azt a csoportját idézi fel, amely a Joos van Cleve által festett képmás „leszármazottaiból” áll.⁴⁹ (11. kép) Ez azért érdekes, mert „Miksa,” profilból, *Krisztus ostorozásán* is feltűnik, hasonló mértékben szimplifikált és eltorzított vonásokkal. Nem jelentéktelen ez a részlet, noha valószínű, hogy nem maga az uralkodó, hanem csak egy, az utolsó divatot követő kortársa jelenik meg itt.⁵⁰

Miksának az egyik hódoló királyként való fellépése egyébként nem volna meglepő, mivel több esetben is ott látható az uralkodása alatt és valamivel azután készült ilyen témájú műveken. Hozzá kötődik a rejtett portré műfajának meghonosítása a Habsburg-ház művészeti megrendeléseiben, különösen *Királyok imádása*-jeleneteken: két apósától tanulhatta el ennek politikai célokra való alkalmazhatóságát.⁵¹ Apja, III. Frigyes is érdeklődött a Háromkirályok kultusza iránt, de már csak *postumus* jelent meg bibliai királyként a Meister der Habsburger Miksát szerepeltető képeinek sorában a legkorábbi, 1500 körüli triptychonon. Fiát ott láthatjuk Bernhard Strigel 1507-ben készült Szent Kereszt-oltárán és a salemi ciszterci kolostor egy évvel későbbi Mária-oltárának *Királyok imádása*-tábláján, ahol az magyarázza jelenlétét, hogy a kolostor világi vezetője volt.⁵²

A „Joos van Cleve-i” Miksaportré-típus közvetlen előzménye egy, a Frankfurti mesternek – egy Antwerpenben működő, de német megrendelőknek is dolgozó festőnek – attribuíált képmás, mely valószínűleg maga is egy korábbi arckép nyomán készült.⁵³ Miksa további két alkalommal megjelenik a Frankfurti mester művein, ezúttal egészalakosan, de ugyanezzel az arctípussal. Mindkét esetben egy *Háromkirályok*-oltár jobb szárnyán lát-



11. Joos van Cleve: I. Miksa császár képmása. Bécs, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (*Gemäldegalerie des Kunsthistorischen Museums in Wien. Verzeichnis der Gemälde*, Wien 1991, 284. tábla)

12. Martin Schaffner: Királyok imádása, 1512–1514 körül. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (*Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, bearb. von Kurt Löcher. Stuttgart 1997, 441. o.)



ható. Ezek egyikén, melyet 1515–20 körülre kelteznek, a szerecsen király helyén a megrendelő, Nicasius Hackeney császári pénztárnok (*Rechenmeister*) jelenik meg, aki bennfenteknek számíthatott az udvari körökben.⁵⁴

Nagyon hasonló tartásban, ugyancsak kalapját emelve lép be jobbról egy, a Frankfurti mester-típusúra igen emlékeztető király Martin Schaffner *Királyok imádását* ábrázoló képén, akit emiatt Miksának gondolnak többen is.⁵⁵ (12. kép) Ez a király fehér haja miatt a Joos van Cleve-i típusba tartozhat; két vastag aranyláncot visel, és az 1514-es szőke királyhoz hasonlóan hólyagos serleget tart. Annyira hasonlít a Frankfurti mesternél látott Miksa-figurához, hogy el kell gondolkoznunk az összefüggések lehetőségein. Létezett talán egy közös egészalakos előkép? Vagy korábbiak kell feltételeznünk Nicasius Hackeney oltárát, amelyet ily módon Martin Schaffner már ismerhetett? Esetleg a Frankfurti mester követte Schaffner alkotását?

Az persze egy további kérdés, hogy valóban hasonlít-e ezekhez az 1514-es kép rövidebb hajviseletű királya. Ha igen, a budapesti képről, az arcvonások ily nagymértékű elnagyolása miatt, mit gondoljunk tehát? Ki lehetett az a megrendelő, aki fontosnak tartotta, hogy az uralkodó jelen legyen az ő oltárán, pedig – a portrék felismerhetőségének fokából következően – nem állt szoros kapcsolatban az udvarral? A két példányban való szerepeltetés éppen a távoli viszony miatt következhetett be. Amint Zsigmond császár portréiról már bebizonyosodott, hogy mintegy védjegyként kerültek számos műalkotásra, Miksa képmása is függetlenedhetett kontextusától. Itteni szereplése nem szükségszerűen mutat tehát a környezetében élő emberre. A követésre választott példák, a festményen még korai reneszánsz faragványok, valamint az öltözékek mindenesetre törekvő emberre vallanak. Ha az aranyedények és drága textilek megfestése nem éri is el a németalföldi és német példák rafináltságát, a felhasznált arany mennyisége olyan megrendelőt sejtet, aki hajlandó volt bőkezűségének kifejezésére valóban áldozni.⁵⁶

Mária halála

Hasonlóan az előzőhöz, a *Mária halála*-jelenet elemei pontosan meghatározzák a teret, de nagyon szűkre hagyják azt. E térnek voltaképpen nincs is mélysége, a szereplők egy keskeny, színpadszerű sávra szorúlnak. Amiatt, hogy több lépcsőfok is található a csarnokban – ez inkább csak sejthető abból, hogy a figurák csoportja több rétegre bomlik – a festőnek azzal a törekvésével szembesülünk, hogy elegáns, reneszánsz ízlésű teret jelenítsen meg anélkül, hogy ennek minden részletét tolaakodó és iskolás módon feltárná.

Úgy tűnhet, nincs jelen valamennyi tanítvány; mintha a festő szándékosan gördített volna akadályt a jelenet kényelmes áttekintése elé: mind önmagának, mind a nézőnek feladatot adott. Am ha gondosan megszámojjuk az alakokat, megbizonyosodhatunk arról, hogy mindannyian ott vannak. Az elő-

térbeli pillér által részben eltakart, térdelő, hullámos szőke hajú ifjú hosszú, égő gyertyát ad Máriának, amelyet az két kézzel megmarkol – így mindketten két kézzel tartják azt. János evangélista ő: ezt külleme is nyilvánvalóvá teszi, valamint az, hogy általában az ő tiszte a gyertya átadása Máriának a halálát megjelenítő ábrázolásokon.⁵⁷ A kép múzeumi kartonján viszont angyalként szerepel a leírásban, és ennek a tévedésnek érthető is az oka. Mind a térdelő póz, mind a Mária halálát elbeszélő legenda okot ad erre a képzettársításra. A történet szerint egy angyal jelentette be halálának közelgő óráját, és ez a Jézus majdani születését hírül adó angyali üdvözlésnek misztikus párhuzamát jelenti.⁵⁸

Az esemény Legenda Aurea-beli elbeszélése a pálmaág jelenlétéhez is magyarázatot ad.⁵⁹ Eszerint egy angyal szállt le az elmúlást már áhító Máriához és átnyújtott neki egy hét csillagtól fénylő, a Paradicsomból származó pálmaágot, egyúttal bejelentve halálának három nappal később esedékes óráját. Nevét Mária kérésére sem árulta el, de valószínű, hogy ezúttal nem Gábiel, az egykor kiválasztottságát hírül hozó arkangyal látogatta meg, hanem Mihály, mint „psychopompos”, az Utolsó ítélet angyala és a lelkeknek a Gonosztól való védelmezője.⁶⁰ A pálmaágot is azzal az utasítással adta, hogy a temetési menetben a ravatal előtt vigyék. Ez a feladat az egyik apostolra várt; végül Jánosra hárult, azzal, hogy a szűznek illő a Szűz pálmáját vinnie.⁶¹ A pálmaág ezen kívül mint a győzelem jelvénye is járhatott Máriának, úgy, mint a szenteknek, akik szenvedésük és haláluk árán nyerték el a boldog és örök életet. Mária nem halt ugyan vértanúhalált, de fiának szenvedését teljesen átélte ő is. Elszenderülése tehát valódi megboldogulás volt; a pálma ennek is a jele.

Mária kegyellemmel teljes halála példakép volt minden halandó számára, és ez azáltal, hogy a mindennapi környezet jelent meg az oltárképen is, nyilvánvalóvá vált. Ennek mintegy ellenhatásaként (*Entweltlichung*) jelentkezett a téma „térdelő típusnak” nevezett változata.⁶² Az ájtatosabb szférába való visszaemelés azonban nem kifejezetten a környezetre vonatkozott, mert a világias részletek ettől még megmaradhattak, és sok esetben meg is maradtak. A mögötte álló gondolat viszont valóban megváltozott. De vajon miért volt szükség ennek az új típusnak a létrehozására?

Mária halála módjának nehéz és kényes kérdését megkerülve az addigiakkal ellentétben ez a jelenet nem a halált közvetlenül megelőző vagy azt követő pillanatot ragadja meg, hanem egy jóval korábbi.⁶³ Azután, hogy az angyal megjelentette közeli halálát, Mária imával fordult fiához, arra kérve, hogy fájdalom és szenvedés nélküli halála legyen – a hívők is ehhez kérték aztán az ő segítségét – s ezt meg is kapta. Az imapultnál való térdelés az Angyali üdvözlésre emlékeztethetett; és ez, a fájdalom hiányával együtt, a Születés Szent Brigitta látomásából ismert változatát is felidézhetette a nézőkben ezen kívül.⁶⁴ A halálhír bejelentése, melynek saját ábrázolása is kialakult, önmagában is az örömhír átadásának párját képezte; a két esemény keretbe foglalta Mária életét. E két jelenet talán túlságosan

is hasonlított egymáshoz – talán ezért fordul elő oly ritkán az „Utolsó üdvözlés”⁶⁵ – végső soron azonban megállapíthatjuk, hogy a tizenötödik században egyébként is erős Mária-kultuszra különösen jellemző asszociációs háló újabb lehetőségekkel bővült.

Érezhető a közös szellem az apostolok gyülekezetében, amint mind Mária felé fordulnak aggódó figyelmükkel, annak ellenére, hogy látszólag különféle dolgokkal foglalatostkodnak. Mindannyian egy feladat miatt gyűltek össze, amelynek véghezvitelében Mária is tevékenyen részt vesz, habár éppen az ő haláláról van szó. Mindahányan tudják és teszik is a dolgukat. Jól látható ez a mi képünkön, ahol az elméletileg elgyengült, halni készülő Mária hatalmasan és életerősen térdel párnáján. A „virulóan” meghaló Mária gondolata nagyon is hozzátartozik a térdelő típus létrejöttéhez, mivel ez mutatja, hogy nem betegségtől és öregségtől meggyötörtén – azaz a halandók módján –, hanem Istenanyához illőn és a fia utáni sóvárgás miatt távozott az élők sorából.

A „közös szellem” szó szerint értendő, hiszen a Mária elszenderedése körüli órákban Isten „szelleme” lebegett az összegyűltek fölött – nem véletlen hát, hogy a kompozíció is erősen emlékeztet egy korábbi, ilyen értelemben hasonló esemény, a Pünkösdi ábrázolására, amikor az apostolok is magukba fogadták a Szentleket.⁶⁶ Az ikonológiai azonosság – vagy legalábbis szoros rokonság – megeléjét ikonográfiai változás is követte. Emiatt lehetséges az, hogy számos Pünkösdi-jelenet jobban hasonlít az 1514-es Mária halála-ábrázolásra, mint az ágyban fekvő típus bármelyik példája.

Az Angyali üdvözlés–Pünkösdi–Mária halála összefüggést egészen egyértelmű formában mutatja meg Martin Schaffner 1523–24-ben, tehát a mi egykori szárnyasoltárunknál egy évtizeddel később festett második wettenshauseni oltára.⁶⁷ (13. kép) Az *Angyali üdvözlés* és a *Szentlélek alászállása* egymással szemben helyezkedik el, és a Szentlélek galambja is összefűzi a két jelenetet, amint mindkét képen a tágas oszlopcsarnok közepén elhelyezkedő Máriához ereszkedik alá. Harmadikként az *Utolsó ima*-típusba tartozó, ugyancsak oszlopos térben játszódó *Mária halála*-ábrázolás csatlakozik a csoporthoz.⁶⁸

A Pünkösdi erősen hasonlít a mi változatunkra amiatt, hogy a párokban beszélgető apostolok, míg figyelmük látszólag máshova fordul, valójában az éppen megtörténő csodát kommentálják s így viselkedésük sokféleségével mutatják meg annak fontosságát. Ezzel az esemény cselekvő résztvevőivé válnak, úgy, mint az 1514-es *Mária halála*-jelenet szereplői. Az Ige újbóli alászállásáról a szónak a korszakban megnövekedett jelentőségéhez illőn értekeznek, és jellemző egyúttal az is, hogy ez a festészet témájává vált.

Minden, a Pünkösdi- és a Mária halála-jelenetek között fennálló hasonlóság ellenére egy összetevő, a mi képünk fontos részlete hiányzik valamennyi Pünkösdi-ábrázolásról: a gyertya átadása érthető módon nem szerepel ezeken. Ehelyett sokszor az apostolok homlokán ágaskodó lángnyelvek jelenítik



13. Martin Schaffner: Pünkösd a második wettenhauseni oltárról, 1523–1524 körül. München, Alte Pinakothek.



14. Hans Schäufelein: „Utolsó üdvözet” a christgarteni oltárról, 1515–1516. München, Bayerische Staatsgemäldesammlungen (Cristoph Metzger: *Hans Schäufelin als Maler*, Berlin 2002, 275. kép)



15. Regensburgi festő: „Utolsó üdvözet,” 1520-as évek. Magángyűjtemény.
(*Kirchenkunst*, 6. Jahrg, Heft 4 (1934), 101. o, 5. kép)



16. Id. Hans Holbein: Egy Mária-oltár négy jelenete, 1508 körül. Szentpétervár, Ermitázs (K. Krause: *Hans Holbein der Ältere*, München–Berlin 2002, 125. kép)

meg a kinyilatkoztatás fényét. Viszont nemcsak a gyertya, hanem a pálmaág is *fény*, amelyet az angyal hoz Máriának: a *Legenda Aurea* külön szól szikrázóan fénylő voltáról.⁶⁹ Bár az *Utolsó üdvözet*- és *Angyali üdvözet*-jelenetek többségére nem jellemző, hogy a hírt hozó angyal közvetlenül Mária elé térdelve adná át a pálmát, illetve a pálcát vagy liliomot, úgy érezhetjük, hogy az 1514-es mester megoldásán a gyertyát adó János a három nappal korábban pálmaágot hozó angyal figurájára is utal. Sőt voltaképpen nem is hiányzik innen a pálma: ha feltételezhetjük az oltár egykori nézőiről, hogy az egyik oldalt látva emlékeztek a másik oldal képeire is, párhuzam vonható Krisztus és Mária élete között. A tábla egykori hátoldalán, a *Töviskoronázáson*



17. Hans Schäufelein: Mária halála egy Mária-oltárról, 1508 körül. Bad Godesberg, Dollgyűjtemény (Cristoph Metzger: *Hans Schäufelin als Maler*, Berlin 2002, 196. kép)

a véresre korbácsolt, vörös palástban ülő Krisztus jobb kezébe az előtte térdelő páncélos poroszló zöldellő palmaágot nyom – a szokásosabb nádszál helyett, amelyet csúfolásképpen, jogar gyanánt adtak neki.⁷⁰ Érdekes az is, hogy az egyébként igen ritkán ábrázolt, pálmaátnyújtásos *Utolsó üdvözlé*-jelenetnek legalább két dél-németországi példája is van éppen ebből az időszakból: az egyik Hans Schäufeleiné, a másik egy ismeretlen regensburgi mesteré az 1520-as évekből.⁷¹ (14–15. kép)

János gyertya-átnyújtásának mozzanatát kiemelt jelenetként láthatjuk az id. Hans Holbein által kialakított és több rendben is megfestett illetve -rajzolt változaton. Holbeint, úgy tűnik, erősen foglalkoztatta Mária halálának témája,

és újítóan fogott ábrázolásához.⁷² Életművében legalább nyolcszor előfordul oltárképeken, illetve oltárokhoz készült vázlatrajzokon. Már az első, az 1490-es években festett variáns is megfigyelhető, hogy Mária ül az ágyban; ennek támlája a későbbi képeken (a frankfurti oltáron és a hohenburgi oltáron) hasonló kialakítással, de már tróntámlaként szerepel.⁷³ Mária trónon ülését talán a *Legenda Aurea* első története alapján fejlesztette tovább, és így saját típust hozott létre. A mi szempontunkból fontosabb azonban a holbeini variáns egy másik, jellemző részlete: János, míg egyik kezével a gyertyát adja Máriának, öt alkalommal – a budapesti epitáfiumképen, a kaisheimi és a frankfurti oltáron, valamint a bázeli és az Ermitázs-beli rajzon⁷⁴ – az arkangyaltól kapott pálmaágat tartja a másikban. (16. kép) Ezzel egy képbe sűrűsödnek Jánosnak az elbeszélés során megismert feladatai, és összefonódik a két tárgy szimbolikája, mivel láttuk, hogy a pálma és a gyertya lényegét tekintve egy.

Együttes szereplésükre még egy példát ismerek, megintcsak Hans Schäu-felein egy művét, amely nemcsak ebben a részletben, hanem egész felfogásában a holbeini minta követőjének és továbbalakítójának mutatkozik.⁷⁵ (17. kép) Nem véletlenül, hiszen Schäu-felein, miután Dürertől távozott, Holbein műhelyében dolgozott néhány éven át, valószínűleg 1508-tól. Említett művéhez, egy Mária-oltárhoz fel is használta a mester vázlatait, aki rábízta a kivitelezést.⁷⁶ Az *Ostorozásnál*, a *Töviskoronázásnál* és a *Keresztvitelnél* még biztosan a mester által ráhagyott rajzokat követte, de a *Mária halála* esetében kissé eltért a vázlattól, saját invencióval formálva át a kompozíciót.

Holbein újításának igen nagy lehetett a hatása: ez tükröződhet egyebek közt Bernhard Strigel és Martin Schaffner megoldásain is, ám az új ikonográfiai típus jóval szélesebb körben terjedt el annál, mintsem hogy egyetlen személynek tulajdoníthatnánk a kezdeményezést.⁷⁷ Felismerhető, hogy a változtatás részben a figurák zárt csoportba fűzésének igényéből eredt.⁷⁸ Schäu-feleinnél az apostolok csoportosítása a hátul állók majdnem-eltakarásában is rokon az 1514-es képpel; ám itt feszülten figyelnek Máriára. Ő imádkozás közben, két kezét áhítatosan a mellkasára téve hal meg, ezzel is elkülönülve a többiektől, a földi létől. Nem veszi át sem az előtte ülő Pétertől a gyertyát, sem a pálmaágat, melyet János nyújt felé. És persze a teret határoló pillérek sem szerepelnek itt: úgy tűnik, ez a mi mesterünk leleménye volt.

Az 1514-es oltáron tehát egy, a tizenhatodik század kezdetére sok helyütt kissé divatjamúlta vált, ám éppen Augsburg és Regensburg tágabb környékén ekkor gyakori ikonográfiai típusnak az előtérbe állított pillérekkel sajátossá tett változata látható. A téma id. Holbein általi megfogalmazásának és ezzel együtt a szereplők „reneszánsz” komponálására való törekvésnek széles körben elterjedt hatása eddig a műhelyig is eljutott tehát: az eredmény tanúsága szerint ezúttal sem sok áttételen keresztül.

Krisztus ostorozása és Töviskoronázása

A két Passió-jelenet szinte azonos környezetben játszódik: úgy tűnik, ugyanannak a csarnoknak két, tükörszimmetrikus részletét látjuk, hordószerűen duzzadó illetve felfelé keskenyedő, szürkés márványidomokból álló oszlopokkal, melyekből négy-négy fog közre egy jelenetet. A háttér felhős, kék ege mindkét jeleneten halványsárgába fordul a horizont közelében.

Az *Ostorozásból* két figurának az egész oltár értelmezésében nagy jelentősége lehet. Egyikük az előtérben álló férfi, aki teljesen a néző felé fordul és kitekint a képből – mintha nem volna résztvevője a cselekménynek. A másik a legszélen, az eltakart szeműek mellett negyedikként megjelenő néző, Miksa császár jellegzetes arcélével és a rá jellemző hajviselettel. Krisztusnak és kínzóinak csoportját a bámeszkodók térfelétől kőlabazatos és -fedőlapos padka választja el. A Passió következő állomásán a korbácsolástól sebekkel teli Megváltó vörös köpenybe burkolózva ül a teret itt is két részre osztó kőpadkán. Az előtte térdeplő figurát az oszlop félig elfedi, de annyi látható, hogy fejét vörös sisak és felsőtestét azonos színű, fekete zsinórokkal fűzött páncéling borítja, melynek válla alól valószínűleg a divatosan túlságosan bő sodronyng lóg ki. A háttérben itt csak egy néző áll, kivont kardjára támaszkodva, egy divatos, gazdag ruházatú ifjú, félreacsapott, széles karimájú baretben és nyitott *Schaubéban*.

Az *Ostorozást* nézve nyomban szembetűnik a borzalmasan megkínzott, elgyötört Krisztus és a mellette csendesén álló, ránk, a jelenet nézőire nyugodtan, komolyan kipillantó férfi közti ellentét. Kétségen felül áll, hogy kettőjük között valamilyen kapcsolat van, amiben fontos a Megváltó siralmas állapota is, és a korbácsát tartó férfi éppen ezt kívánja kifejezni azzal, hogy a tekintetünket keresi. Az általuk sugallt jelentés megértéséhez viszont ismernünk kell Krisztus ilyen sok sebbel való ábrázolásának okait.

A Passió eseményeiről való gondolkodásnak egyik oka az az általános igény volt, amely a fontos személyekről szóló történetek hiányzó fordulatainak pótlását és a meglevők kiszínezését eredményezi: ez sarjasztotta egyebek közt a Mária születésének illetve halálának körülményeit elbeszélő legendákat is.⁷⁹ A tizenegyedik-tizenkettedik században már megjelentek a Krisztussal való meghitt beszélgetés vezérfonalául szolgáló művek, melyek később szervezett, a Passió állomásain végighaladó lelkigyakorlatokhoz vezettek.⁸⁰ A *compassióra* ösztönző és az elmélkedés idejét már órákra felosztó, rendszerezett elbeszélések nyomán a tizenegyedik században már nemzeti nyelveken is születtek fordítások és új traktátusok. A személyessé vált viszonyt jelzi a *Christi Leiden in einer vision geschaut* cím is, a képzőművészetben pedig gyakran a Fájdalnak Embere lábánál térdelő hívő. Az 1514-es *Krisztus ostorozásán* azonban ennél összetettebb helyzettel szembesülünk.

Krisztus oszlophoz állításának számos lehetősége közül az 1514-es mester a kínzóknak háttal forduló megoldást választotta. Ebben Dürer *Kis fametszetes Passiójának* és a rézmetszetes *Passió-sorozatnak* kompozícióját

követte, de egyben a megalázó aspektus kifejezésére is törekedhetett.⁸¹ Ez a legalkalmasabb ugyanis Krisztus kiszolgáltatottságának láttatására, amelyvel az együttérzést akarja vallásos érzésbe fordítani. Minthogy a két típus világosan elkülönül, s az oszlopnak forduló ritkább, mint a háttal odakötözött, úgy tűnik, hogy a sok *Ostorozás*-ábrázolás nem mind ugyanarra a hatásra törekedett.

A „szenvető típusnak” nevezhető csoportba sorolható testtartásokban egyértelműen az az indíték a közös, hogy *compassióra* késztesse. A másik, szintén nem egyetlen változattal meghatározható csoport azonban mást céloz meg. Az oszlopnak általában háttal álló, többnyire izmos és sebek nélküli Krisztust „atlétikus típusnak” is mondhatnánk, nem elsősorban fizikai állapota miatt, hanem abból az okból, hogy mint példát mutató *athleta* tűri a gyötrelmeket.⁸² Ezt nemcsak délceg tartásával, a kínzások nyomait nem mutató testével fejezheti ki: még hatásosabb, ha csak a pillantásával biztat követésre. Ez a kipillantás, bármilyen körülmények közepette vonszolja is magát a Megváltó, ha eltorzult arcú katonák veszik is körül, nyomban megteremti az időtlenségnek azt az érzetét, amit a hívők, ha őszintén elmélkedtek, maguk is megtapasztalhattak. Hiszen csakis akkor érezhették minden időkre, így saját korukra is érvényesnek a Passió mondanivalóját, ha nem láttak határt a múlt és a jelen között. Ezzel egyidejűleg viszont arról sem feledkezhetek meg, hogy mi okból is hívott fel követésre Krisztus: végtelenül folytatódó kínjait a mindenkori emberiség idézi elő bűneivel – annak tagjaiként tehát ők maguk is.⁸³ A figyelmeztetés is nekik szólt, de egyúttal mint megjavulásra képes vétkezőkhöz fordult feléjük Krisztus. Itt, az 1514-es *Ostorozáson* azonban nem Krisztus, hanem egyik, létező személyre valló arcú kínzója fordul a nézőhöz.

A Passiónak és más, többnyire vértanúság-jeleneteknek a hívők saját korában való megtörténtét, egyszersmind időn kívüli voltát a kapcsolatot teremtő pillantások mellett éppen a tizenhatodik század elejétől más eszköz, kortárs viseletű figurák jelenléte is kezdte érzékeltetni. Ők ugyan nézők csupán, de nem a donátorok korábról is ismert módján, térdelve és kisebb mérettel utalva a köztük levő különbségre, hanem mintha egy velük egy térben játszódó előadást szemlélnének.⁸⁴ Nem ritka az sem, hogy valamilyükük kinéz a képből: ezzel bevonja a nézőt a jelenetbe. Mindkét 1514-es Passió-táblán felbukkannak ilyen figurák: szó szerint kívülállóként figyelik az eseményt, mert a kőpadka elkülöníti őket a szakrális szférától, éppúgy, mint pl. a Nagy Szent Család férfitagjait szokta mellvéd elválasztani a nőktől és a gyermekektől. Az *Ostorozáson* ötödikként a barettes férfi csatlakozik hozzájuk, ő azonban cselekszik is. Rejtélyesnek tűnő szerepének értelmezése, úgy látom, nem választható el a császár képmásának jelenlététől. Ez kétségkívül Miksa képmása, nemcsak olyan bizonytalanul, mint a szőke király. A Strigel-féle példányoktól való eltérései ellenére – állá másból általában csapottabb, és alsó ajka sem nyúlik túl a felsőn – elég jellegzetes ahhoz, hogy felismerhető legyen. Mindig visel fejfedőt is; ez a fekete kucsmafésleges



18. Ambrogio de Predis: I. Miksa császár képmása, 1502. Bécs, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (fotó: KHM)



19. Bernhard Strigel: Mária halála Miksa császárral és Georg Slatkonia püspökkel, 1518. Egykor Strassburg, Musée des Beaux-Arts (elpusztult 1947-ben) (Gertrud Otto: *Bernhard Strigel*, München–Berlin 1964, 85. kép)

leginkább az Ambrogio de Predis által festett portrén láthatóra emlékeztet, de Strigel is festett szőrmekucsmás változatot.⁸⁵ (18. kép)

Az uralkodó alakjával megkülönböztetett képek legkorábbi példái Bernhard Strigel nevéhez kötődnek, aki akkoriban lett udvari festő; később már mások munkáin is találkozunk vele. A már említetteken kívül ott látható a hietzingi kápolna számára 1518-ban festett *Mária halála*-oltárképen, kezét pártfogólag Bécs püspökének, Georg Slatkonianak vállán nyugtatva.⁸⁶ (19. kép) Hasonlóan, a pártfogó szerepében, de egyúttal történelmi mezben látható II. Ulászló fogadalmi képén.⁸⁷ Ezekon hangsúlyos jelenléte betudható a donátorokra mindig jellemző feltűnési váagnak. A mások számára, ráadásul többnyire már a császár halála után készült példákon viszont más az oka az ottlétének: a donátor Miksa köréhez, és ezáltal a modern, művelt és tehetősek emberek csoportjához való tartozását hirdeti. Emiatt tűnhet fel jellegzetes arcéle az ennek a társaságnak is a krémjét jelentő Fugger-család három tagja, Ulrich, Jakob és Georg által építtetett kápolna orgonájának számára Jörg Breu által 1517 körül festett szárnyak egyikén, a Mária mennybemeneletét nézők gyülekezetében, más ismert emberek között.⁸⁸

A tiroli Schwaz ferences templomába, valószínűleg szintén egy Fugger megrendelésére készült Apostol-oltár négy táblája nemcsak Miksa elhelyez-



20. Hans Maler: Szent András keresztrefeszítése, 1520-as évek. Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum (*Germanisches Nationalmuseum Nürnberg. Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, bearb. von Kurt Löcher. Stuttgart 1997, 313. o.)



21. Hans Maler: Szent Pál lefejezése, 1520-as évek. Tirol, Schloss Tratzberg (*Jahrbuch der Staatliche Kunstsammlungen in Baden-Württemberg*, 3 (1966), 101. o, 70. kép)

kedése, hanem egész szelleme miatt is igen közel áll az 1514-es képekhez.⁸⁹ Miksa császár *Szent András keresztrefeszítésének* jelenetén áll baloldalt, baljában irattekercssel; az ő arca profilból látszik, de a mellette álló turbános férfi feléje fordítja tekintetét, ami által félig-meddig valódi résztvevőnek tűnik.⁹⁰ (20. kép) A festő, Hans Maler – Strigel műhelytársa vagy tanítványa – változtatás nélkül ültette át a Strigel-féle képmást a másféle környezetbe, csak éppen egész alakká kiegészítve. Valószínű, hogy az uralkodóval való ismeretség segített a festő kiválasztásában, de miként a mégoly gazdag és nagyhatalmú kereskedőcsalád rangja mégiscsak alacsonyabb volt a császárnénál, a megbízott sem a legfőbb udvari festő lett, hanem annak tanítványa. Igaz, Hans Maler is sok megrendelést kapott az udvartól.

Az egykori schwazi oltár *Szent Pál lefejezését* ábrázoló tábláján az apostol fej nélküli teste mellett egy szakállas, turbánszerű fejfedőt viselő férfi dugja vissza bánatos arccal szablyáját a kardhüvelybe. (21. kép) Stange Anton Fuggert, az oltár valószínű megrendelőjét vélte felismerni benne Hans Maler róla festett két portréja alapján.⁹¹ Minthogy az *Ostorozás* kipillantó poroszlója is portrészzerű vonásokkal rendelkezik, egy hóhért konkrét személlyel azonosítani már nem látszik teljesen elfogadhatatlannak: lehetséges, hogy a barettes poroszló alakjában a megrendelő áll előttünk. Különös helyzetében egy személyben testesíti meg a vétkező és a vétkességét felismerő embert, talán azért, hogy saját példájával a nézőt is ráébressze önnön bűnös voltára. Összetettebbé teszi az *Andachtsbilder* megszokott szerkezetét, amennyiben általa a kontempláló hívő nemcsak elmélkedésének tárgyával, hanem mintegy saját magával is szembetalálja magát, és ez komoly önelemzésre is készítheti.

A Passió-játékokban, melyek remek alkalmat nyújtottak az evangéliumokban meg sem említett vagy elsikkadó, de a traktátusokban alaposan részletezett körülmények kidomborítására, a poroszlok is egyéni, saját névvel rendelkező szereplőkké alakultak.⁹² Ez lehet az oka az 1514-es táblák ugyancsak színpadra emlékeztető terében mozgó két-két poroszló visszatérésének. A figurák egész különböző öltözeteiben mintha az a törekvés is érvényesülne, hogy több társadalmi osztály is képviselve legyen, azt jelzendő, hogy *mindenki* fenntartja a világ bűnösségét a tetteivel. Divald Kornél erre figyel fel itt, amikor olasz, török és tiszavidéki magyar viseletet vélt felismerni a figurákon.⁹³ A sok esetben színpadszerű architektúra összefüggést sejtet az előadások és az oltárok között, amit alá is támasztanak színpadképeket is tartalmazó kéziratok.⁹⁴ E két műfaj ugyanannak az igénynek két kifejeződése: a táblaképek voltaképpen az előadások hosszas cselekményének egy jelenetbe dermedt változatai, *et vice versa*: a hatás bizonyosan kölcsönös volt.

Bármily sok elem köti is a Passió-játékokkal rokonítható táblaképekhez az 1514-es *Ostorozást* és *Töviskoronázást*, inkább mélabús, mintsem durva hangvételük megkülönbözteti őket azoktól. A kínzólegényeknek is szenttelen, szinte egykedvű az arckifejezése, mintha csak egy megszokott feladatot

teljesítenének. Egyáltalán nem tükröződik az arcukon a megszokott szenvedélyes elvetemültség: ebben is hasonlítanak a Hans Maler-féle schwazi táblákhoz. Lehetséges persze, hogy az érzelemlékiesség a kvalitással is összefügg. Egyedül Krisztus kiált fel fájdalmasan, mintha panaszát adná elő: „Popule meus, quid feci tibi? Aut in quo contristavi te? Responde mihi!”⁹⁵

Míg a két Passió-táblán a környezet részleteinek megfogalmazása és a kortárs szereplő bevonása rangosabb műhelyre vall, a Miksa-profil felsorolt fogyatékosai és hangsúlytalan jelenléte – nem tűnik ugyanis valóban ottlevőnek – azt sejteti, hogy a császárt és családtagjait itt csak portrékról ismerték. Ez is olyan megrendelő felé vezet, aki valamilyen módon kapcsolatban állhatott az udvarral. Mivel mind a négy kép elemzése során találkoztunk erre mutató tényezőkkel, befejezésül ezekről lesz bővebben szó.

Ikonográfiai sajátosságai, formakészletük és kompozícióbéli megoldásaik miatt minden esetben német vagy osztrák mesterek műveihez hasonlíthatjuk e táblaképeket. Mégis, bár a szorosabb vagy távolabbi egyezésekből kiolvashatjuk, hogy mi mindent ismerhetett közvetetten és esetleg autopszia révén is festőjük, minduntalan kisiklik a kezünkől, nem azonosíthatjuk egyetlen eddig ismert vagy meghatározni vélt mesterrel sem: a felhasznált részletek és a tapasztalatok egy különös, máshoz nemigen hasonlító művé ötvöződtek. Sajátos kettősség jellemzi a táblákat: világosan mutatják alkotójuk jólétesültségét az akkori legmodernebb stílusban, viszont meglepően egyszerűnek és szűkösnek tűnnek a jelenetek színhelyeül szolgáló terek. A festő öntudatosan alkalmazott reneszánsz építészeti formákat, s „haladó” szemlélete egyes figurákra és a teljes kompozícióra is kiterjedt; az emberi alakok azonban rajzosak és többnyire babaszerűek. A színek többsége, néhány kelmetől eltekintve, még a hagyományos készletből származik. A festő egyes vonatkozásokban ügyesnek, jól képzettnek, jó másolónak, sőt, újítnak mutatkozik, más szempontból viszont másod- vagy egyenesen harmadvonalbelinek tűnik.

Az a körülmény, hogy a hajdani szárnyasoltár egykorú volt a dunai iskola legnevesebb képviselőinek tevékenységével, nem sokkal későbbi Dürer és Strigel császári megrendelésre készült műveinél, sőt – ez a felbukkanó arcélt tekintve fontos – Miksa uralkodása idején készült, kimondatlanul rejlett az eddigi megnyilatkozásokban. Ezek azonban azt mutatják, hogy az 1514-es műhely egészen frissen, kialakításukkal egyidőben vett át részleteket és módszereket a legjelentősebb művekből. Csak ezt szem előtt tartva értékelhetjük kellően a több forrásból származó vonások keveredését. Zárt terekben ábrázolt jelenetek előfordulnak ugyan a „dunai iskola” mestereinél is, de a *Háromkirályok imádásán* látható tájrészlet inkább észak-itáliai tájképekre emlékeztet a kis fával. A „dunai iskola” egy festőjétől várhatóval ellentétben itt nincs nyoma a táj önmagában vett fontosságának: szinte kizárólag az emberek és az általuk konstruált építmények töltik meg az ábrázolásokat.

A szereplők viszonylagos magasságát a táblák csonkasága is fokozza. Nyúlánk testalkatuk a „dunai iskola” tagjai közül Albrecht Altdorfer művésztének, és különösen az 1509 és 1518 között készült Sankt Florian-i oltárnak közeli ismeretét mutatja, bár mozgásuk kevésbé heves, mint a példaképé. Ezzel együtt az öltözékek is egyszerűbbek, nem gyűrődnek sűrű redőkbe, hiányzik belőlük az az izgatott hullámmás, amit Altdorfer művein és a „dunai iskola” más mestereinél is megfigyelhetünk. A példa követése azonban nem másolást jelentett: nem találunk olyan figurát, sem viselete, sem testtartása alapján, aki pontos átvétel volna. Az 1514-es mester viszont a sötétzöld kabátos-kucsmás poroszló alakjában megismételte a megfelelőnek ítélt pózt, csak éppen az ütésre emelt illetve leengedett kar különbözik. A kitekintő férfi pedig a kép másik szélén korbácsát lendítő poroszlóval megegyező módon, terpeszben, csípőre tett kézzel áll.⁹⁶ A figurák „valóságosságában” is több fokozat figyelhető meg: a mellényes férfi testre simuló öltözkéivel és árnyékolással is kiemelt térbelisége, testtartása és egyéninek tűnő arca miatt szinte máshonnan való kivágatként, idézetként hat; mintha Dürer 1504-es *Ádám és Éva*-metszetét követve az ideális férfialakról készült tanulmány volna. A másik végletet a *Királyok imádásán* szereplő „fegyverhordozó” jelenti valószerűtlenül langaléta természetével. Mintha legfőbb feladata a kép szélének lezárása lenne, csakúgy, mint a medaillonos pilléré a *Mária halálán*, az elegáns ifjú a *Töviskoronázáson* és még Miksáé is a *Krisztus ostorozásán*.

A magas, viszonylag kis fejű, ám jó arányú figurák a legnagyobb hasonlóságot az RL mester által festett *Mária templombamenetele* című képpel és a Szépművészeti Múzeumban őrzött *Evangélista Szent János a méregpohárral* című táblával mutatják. Az elsőként említett táblaképen arctípusuk – az apró gombszem, a vonalszerű szemöldök – emlékeztet ezekére. Az Evangélista Szent János-jeleneten egyebek közt a helytartó mögött függő kárpit szegélyének és aranybrokát párnájának kialakítását vethetjük össze a *Mária halálán* láthatókkal; a háttérben pedig egy szakállas, szemét eltakaró karimájú kalapot viselő férfi bukkan fel – épp, mint a „bíboros.” Figyelemreméltó a mindhárom esetben jól látható helyre festett évszámokban az 5-ös számjegy formájának hasonlósága is. Az általában vízszintes felső szár itt határozottan felfelé ível; a három példa közül az 1514-es a legkidolgozottabb. Ez az írásmód azonban viszonylag ritkán ugyan, de előfordul pl. Burgkmair és Altdorfer szignóin is, a másik típust felváltva.⁹⁷

Míg a linzi *Mária templombamenetele* jellegzetessége a viszonylag mély tér érzékeltetése az oszlopokkal és főképpen a hosszú, kanyarodó lépcsővel, az 1514-es mester által kialakított helyszínek sekélyek. Szerkezetük azonban következetesen, bár a szereplők által részben takarva meg is jelenik.⁹⁸ A magas, tágas csarnok, mint bibliai történetek színtere Dürer 1511-es *Mária élete*-metszetsorozatáról származhat, ahol a *Bemutatás a templomban* vastag gerendákat hordó óriásoszlopokkal osztott, mély, sötétlő térben játszódik, de *Mária templombamenetele* is portikusszal és faragott díszű



22. Nikolaus Manuel Deutsch: Keresztelő Szent János lefejezése, 1515–1520 körül. Basel, Öffentliche Kunstsammlungen (*Niklaus Manuel Deutsch. Maler-Dichter-Staatsmann. Ausstellung* Kunstmuseum Bern, 1979, 39. kép)

ívvel tagolt színen zajlik. Altdorfer Szent Sebestyén-oltárának szárnyképei is szolgálhattak ötlettel: ezeket, ha már 1512–13-ban készen voltak, az 1514-es táblák festője elvben már láthatta.⁹⁹ Számolnunk kell emellett – mint arra Török Gyöngyi és Mravik László is rámutatott – Mantegna téralakításának egy másik útján, Michael Pachter és követői festészetén keresztül érvényesülő hatásával is. Nem csupán a Passió-jelenetek helyszínének kiképzésén érződik ez: a Mária halálának teret adó, karcsú pilléres és kockás kőpadlatú csarnok igen közel áll a Sankt Wolfgang-i oltár *Bemutatás a templomban*-jelenetének környezetéhez. Annak, hogy az 1514-es képek építményei jóval kevésbé tágasak és merészen konstruáltak, mint az emlegetett mesterekre jellemzők, egyik oka az lehet, hogy ez a festő valószínűleg nem mert vagy inkább nem volt képes olyan díszleteket kigondolni illetve megszerkeszteni.¹⁰⁰ Ám talán jobban meg is felelt a célnak a keskeny, színpadszerű kialakítás.¹⁰¹

Az erősen hasasodó törzsű és gyakran ötvösmunka-szerű tagozatokkal is ellátott oszlopok az észak-itáliai reneszánsz építészetből és grafikából eredő formák átértelmezésével készültek.¹⁰² A Passió-jelenetek oszloptörzseit szinte szétfeszítő és a tagozatokat megváltoztató belső erőt a pulkai oltár *Krisztus Kajafás előtt*-táblájának előterében álló építmény bimbószerűen kiféslő lábán még jobban megfigyelhetjük.¹⁰³ Összhangban van ez Stange megfigyelésével az épületekre is jellemző növényyszerűségről.

A reneszánsz német földre hozatalában Augsburg szerepe nagyon fontos volt, jórészt kereskedőinek – köztük a Fugger-családnak – szoros velencei kapcsolatai és a város Miksa császárral való kitüntetett viszonya miatt.¹⁰⁴ Az új ízlés megjelenése nem választható el az uralkodó személyétől, aki egyebek közt fametszet-sorozataira adott megbízásaival művészek sokaságát foglalkoztatta. Ők saját tapasztalataik alapján és metszetekre hagyatkozva sűrűn alkalmaztak itáliai eredetű motívumokat: nem is bántak olyan szabadon a reneszánsz építészeti elemekkel, mint a forrástól távolabb levő társaik, miként ezt egyebek közt id. Holbein, Hans Burgkmair, Leonhard Beck és mások festményein és pl. Hans Daucher domborművein láthatjuk. Az építészeti elemek közül több is Augsburg felé mutat. A rozettás boltív, mely szerény formában megjelenik az 1514-es mester *Háromkirályok imádása*-képén, komolyabb változatban pedig a Sankt Floriani oltár több jelenetén is látható, az augsburgi Fugger-kápolna íveire emlékeztet. A Szent Anna-templom e bővítménye nem sokkal korábban készült el, talán maga Dürer tervei nyomán.¹⁰⁵ Ez volt az első reneszánsz ízlésű építmény Németországban. Az 1514-es *Királyok imádásának* reneszánsz faragványai vajon ennek közvetett ismeretét mutatják, vagy festőjük inkább metszetekhez fordult? Maga az ornamentika nem egyedülálló, festményen azonban meglehetősen koraiak e reneszánsz formák. A *Mária halála*-jelenet tükrös pilléreinek koronás fejeket ábrázoló medaillonjai bizonyára az akkoriban divatosá vált augsburgi reneszánsz érmekeket veszik például.¹⁰⁶ Pontosan ilyen megoldással nem találkozunk másnál, de portrémedaillonokkal ékített, antik han-



23. Ismeretlen festő: I. Ferdinánd gyermekkori képmása, 1515–1516 körül. Bécs, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie (*Reyes y mecenas. Los reyes católicos – Maximiliano I. y los inicios de la casa de Austria en Espana*, Toledo 1992)

gulatúvá tett építmények sok festményen előfordulnak, csupa olyan festőnél, akik életük során megfordultak és tanultak Augsburgban, vagy ottani lakosok voltak.

A Passió-táblák felső pereméről lecsüngő bojtos szalagvégek egy füzérdíszítményhez tartozhattak: ha így volt, bizonyítják a festő modernségre törekvését. A díszítésnek ez a módja, amely az ábrázolás és a keret két külön szférához való tartozását hangsúlyozza, az ágakból és levelekből font későgótikus baldachinok és árkádok itáliai mintára reneszánszá tett utóda és az új térfelfogás tartozéka.¹⁰⁷ Szélesebb körben 1510 körülől terjedt el, bár még ekkor is Miksa császár tágabb környezetében, a reneszánszot importáló körben, Svábföldön maradt. Érdekes módon egy svájci festő, Nikolaus Manuel Deutsch *Szent János lefejezését* ábrázoló képén láthatjuk az 1514-es táblák hajdani díszét leginkább felidéző füzért.¹⁰⁸ (22. kép) Az a feltételezés, hogy e művész Augs-

burgban is járt, talán ennek az ott honos motívumnak is tulajdonítható. Következésképpen az 1514-es mester viszonylag korai füzérdíszétől sem vitathatjuk el a közvetlen vagy közvetett augsburgi, vagy legalábbis sváb kapcsolatokat.

Annál is kevésbé, mert az eddig végigtekintett építészeti részleteken és a jelenetekhez nem szervesen kapcsolódó füzérdíszeken kívül egyéb sváb tanultságot is sejtető vonásai is vannak a tábláknak. A rózsás arcbőrű, élénkpiros ajkú, a pontszerű szembogár fölött gondosan megfestett egyenes szempillájú arcok nem mutatnak heves érzelmeket, hiányzik róluk Altdorfer figuráinak szerény, de gyakran gúnyos vagy kaján mosolya. A formákat éles, pontos körvonalak, és a szomszédoktól elütő színek határolják el egymástól; az árnyékolás is mintaszerű, néhol mintha egyenesen fitogtatta volna tudását a festő.¹⁰⁹ A precizitás az öltözékek minden részletére kiterjed, különösen a ruhákat díszítő drágakövekre és más kellékekre. Az aranybrokát kelmék egyszerű, rajzos megjelenítése is feltűnő. Ehhez hasonlóan festett mintás textíliát visel a gyermek I. Ferdinánd egy mellképen, amely a császár tágabb családjának tagjait ábrázoló portrék csoportjának része.¹¹⁰

(23. kép) Sőt nemcsak ez egyezik az 1514-es képekkel: mind megtalálhatók itt az imént felsorolt jegyek. Az arc- és frizuratípus, valamint a kisfiú nyakában függő nyakék kialakítása és kezének finom, de szinte testetlen és rajzos modellálása erősen hasonlít a budapesti kép János evangélistájának és Máriájának gyertyát tartó kezére.

Egy kevésbé fényes darab ez azon képmások sorában, amelyeket Miksa megrendelésére a legfőbb udvari festő, a memmingeni, de Ulmban tanult Bernhard Strigel és – az általa kialakított és elfogadtatott stílusban – tanítványai és utánczóik festettek elsősorban magáról az uralkodóról, de gyermekeiről és azok jövődöbelijéről is. Ez a stílus láthatóan megfelelt annak az igénynek, hogy az ábrázolandó személy rangja főként a díszes viselet és az ékszerek révén jusson kifejezésre, mégha semmitmondó arckifejezéssel társulva is. Emiatt mércévé vált az ilyesféle feladatokra felkért többi festő számára, akiktől a már korábban elkészült portrékról hivatalos másolatokat is rendeltek.¹¹¹ E festők közt találjuk Hans Malert is, aki Strigel tanítványa lévén megbízhatóan teljesítette az elvárt minőséget. Mivel viszonylag kevés rá vonatkozatható adat maradt fenn, nem lehet biztosan tudni, hogy már 1500 körül a tiroli Schwazban működött-e császári képmások másolójaként – ahol a Fugger-családnak egyébként fontos bányái voltak – vagy két, 1517-ben festett és datált portréja a legkorábbi műve.¹¹² Ez utóbbi nem tűnik valószínűnek, ha elfogadhatjuk, hogy Ferdinánd gyermekkori, 1515–16-ra datált arcképe már az ő hatását mutathatja, esetleg egy műhelytársának munkája volna. Persze az is elképzelhető, hogy az udvari portréfestés egységes stílusának egy hamarabb felfogadott művelője hozta létre, aki közvetlenül Strigel hatása alatt alkotott. Hans Maler képmásainak sémája mindenesetre elgondolkodtató módon tartalmaz néhány, az 1514-es táblákra és a Ferdinánd-portréra is érvényes vonást. Jellegzetes a háttérret alkotó kék égbolt, amely a láthatárnál halványsárgába fordul: így van ez pl. a Welzer-házaspár mellképein¹¹³ és Magyarországi Anna két képmásán is.¹¹⁴ Az arcok kerekdedebbek, élettelibbek ugyan, de színük hasonlóan rózsásfehér és ajkuk cseresznyepiros. Ruháik mintája gondosan kidolgozott, gyöngyeiken megcsillan a fény; szempilláik külön-külön láthatók.

Hans Malernek csak portrék attribúálhatók biztosan; más műveit illetően nincs teljes egyetértés, nagyon vegyes a hozzá sorolt képek csoportja. A Malernek tulajdonítható schwazi Apostol-oltár négy szárnyképének néhány szereplője, de legfőképpen az egész ábrázolás szelleme, a jelenetek hangulata emlékeztet a négy 1514-es táblára: valamennyi jelenetnek inkább mélabús, mintsem brutális a hangvétele. Mint láttuk, *Pál apostol lefejezésének* hóhérja hasonlóan valódi személynek tűnik, mint az *Ostorozásé*; András keresztrefeszítésénél megjelenik Miksa császár is, jobbról pedig a „fegyverhordozóhoz” hasonló alak lép be. Minthogy Stange 1525–30 tájára, Erich Egg 1520–25, Kurt Löcher pedig 1521–24 körülre keltezte az oltárt egyebek közt a térbeliség biztos érzékeltetése miatt, a budapesti táblákat nem vélhetjük

egyszerűen ezeket követőknek. Színviláguk is eltér; a táj és az architektúra kisebb szerepet kap az utóbbin.¹¹⁵ Mivel azonban a hangulatuk közti hasonlóság tagadhatatlan, elképzelhető, hogy a császári udvarhoz közel álló kereskedők, humanisták körében valóban volt előzménye az uralkodót és önmagukat Passió- vagy vértanúság-jelenetekben szerepeltető ábrázolások megrendelésének. Ezeknek nem elsőrangú, de minden szükséges részletet tartalmazó társa lehet a Magyar Nemzeti Galéria-beli példa is.¹¹⁶

A motívumok és stíluselemek rokonságán végigtekintve oly távolra vezetől szálak hálózata tárult fel, hogy hihetetlennek tűnik mindezeknek egy jóllehet érdekes, mégsem elsőrangú műben való összefutása. Már akkor is olyan festőt kellene elképzelnünk, aki kora legfontosabb embereinek környezetében mozgott, ha az idézett párhuzamoknak csak egy része volna példaképe vagy ötletadója az 1514-es tábláknak. Mindeközben azonban, úgy tűnik, a periférián maradt, minthogy képességei nem érdemesítették arra, hogy a legfontosabb megrendelések közelébe jusson. Az összegyűjtött motívumok arról tanúskodnak, hogy a mester a dél-német festészetben volt otthon: ez arra int, hogy az egykori oltár eredeti helyét is azon a tájon, és nem a Felvidéken vagy Erdélyben érdemes keresnünk. Ha viszont mégis Magyarország valamely vidékéről származnának a táblák, a további kutatás a magyarországi-német gazdasági és egyúttal művészeti kapcsolatok újabb izgalmas részleteire deríthet fényt. Biztos eredményre viszont valószínűleg csak eddig meg nem talált levéltári dokumentumok vagy az egykori oltár egyéb tábláinak szinte csodaszámba vehető előkerülése után juthatnánk.

JEGYZETEK

¹ *Királyok imádása, Krisztus ostorozása*: ltsz. 1639, *Mária halála, Töviskoronázás*: ltsz. 1640. Anyaguk fenyőfa, a festés temperával készült. Méreteik: *Királyok imádása*: magassága 109,5/109,2, szélessége 102,2/102,3 cm; *Ostorozás*: 109/109,3 × 102,5/102,7 cm; *Mária halála*: 108,5 × 103,2/103,3 cm; *Töviskoronázás*: 108,5 × 103 cm (az első szám a baloldalt illetve felül, a második a jobb oldalon illetve alul mért hosszt jelenti.) Ez a tanulmány átdolgozott változata 2003 januárjában megvédett szakdolgozatomnak. Ezúton is szeretnék köszönetet mondani mindazoknak, akik segítségemre voltak: Eörsi Annának; a Magyar Nemzeti Galériából Mikó Árpádnak, Endrődi Gábornak, Török Gyöngyinek, Poszler Györgyinek, vala-

mint Lakatos Józsefnek és Fehér Katalinnak; Végh Jánosnak; Marosi Ernőnek változtatási javaslataiért és további gondolkodásra ösztönző megállapításaiért, Tímár Árpádnak pedig türelméért.

² EÖTVÖS József: *Magyarország 1514-ben* (Magyar Klasszikusok) (Budapest: Szépirodalmi Kiadó, 1952), 6.

³ BARTA Gábor-FEKETE NAGY Antal: *Parasztháború 1514-ben* (Budapest: Gondolat, 1973). Marosi Ernőnek köszönöm, hogy felhívta figyelmemet erre a könyvre.

⁴ Találó Mikó Árpád kifejezése erre („Lobogónk, MS mester”), de egész tanulmánya fontos ehhez a kérdéshez: MIKÓ ÁRPÁD-POSZLER Györgyi (szerk.): „Magnificat anima mea Dominum.” *MS mester Vizi-*

- táció-képe és egykori selmecbányai főoltára (Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 1996) (a továbbiakban *MS mester-katalógus*), 143–158, különösen a 149. o-tól. Legújabbban Török Gyöngyi és Mravik László foglalkozott velük a *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei* (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, 2002) című kiállítási katalógusban: előbbi a négy képről szóló katalógustételben, utóbbi „Jankovich Miklós és a magyarországi műgyűjtés a 19. század első felében” című tanulmányában (359–360.) (a továbbiakban: *Jankovich-katalógus*).
- ⁵ Például DIVALD Kornél a *Magyarország művészeti emlékei* című könyvben (Budapest, 1927) úgy vélte, Stósz Vid, azaz Veit Stoss magyarországi származású volt, egyebek közt fiainak erdélyi működése miatt (162); Budát a dunai iskola egyik forrásának gondolta (159). PÉTER András *Magyar művészet* című könyvében (Budapest, 1929) az MS mesternek tulajdonított táblákat „kétségtelenül magyar mester” műveinek tartotta (42.); az 1514-es Ostorozást bemutató kép aláírásában „Magyar mester” attribúció szerepel (41).
- ⁶ A fogalmat Wilhelm LÜBKE vezette be *Geschichte der deutschen Renaissance* (Stuttgart, 1873) című könyvével. Ld. újabban Ernő MAROSI, „Die Kunstproduktion im historischen Ungarn zu Beginn des 16. Jahrhunderts und die Frage der Donauschule,” 173–186, in Herbert W. WURSTER, Manfred TREML, Richard LOIBL (Hgg.): *Bayern–Ungarn. Tausend Jahre. Aufsätze zur Bayerischen Landesausstellung 2001, Vorträge der Tagung „Bayern und Ungarn im Mittelalter und in der frühen Neuzeit” in Passau 15. bis 18. Oktober 2000* (Passau: Verlag Archiv des Bistums und Oberhausmuseum, 2001).
- ⁷ Mínthogy a „dunai iskola” terminus szinte alkalmazásának kezdetétől problematikus, másfelől azonban nagyjából mégiscsak érthető, hogy mit foglal magában, használom én is, ám idézőjelben, megkülönböztetendő az idézett szerzők megfogalmazásától.
- ⁸ E fogalmaknak megvan az az előnyük, hogy a kortársak használták őket, tehát egykorúak az általuk leírt alkotásokkal. Ld. ehhez Michael BAXANDALL: *The Limewood Sculptors of Renaissance Germany* (New Haven and London, 1980), 135. skk: The „Welsch” and the „Deutsch”; Andrew MORRALL: *Jörg Breu the Elder. Art, Culture, and Belief in Reformation Augsburg* (Aldershot: Ashgate, 2001), 73. skk: The turn towards Italy; Katharina KRAUSE: *Hans Holbein der Ältere* (Berlin: Deutscher Kunstverlag, 2002), 91–99.
- ⁹ Az idézet forrása FEJÉR György: „T. Vadassi Jankovics Miklós’ Gyűjteményeiről, és Régiségci között találkozó két ismételten Emlékekről, eddig meg nem magyarozott Írásokról,” *Tudományos Gyűjtemény XI* (1817): 3–46, 31. Jankovich gyűjtéseiről és gyűjteményeiről az alapvető tanulmány ENTZ Géza, „Jankovich Miklós, a műgyűjtő,” *Archaeológiai Értesítő*, LII (1939): 165–186; később uő. „A Jankovich-gyűjtemény festményeiről,” in BELITSKA-SCHOLTZ Hedvig (szerk.), *Jankovich Miklós, a gyűjtő és mecénás (1772–1846)* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1985) (a továbbiakban *Jankovich-tanulmánykötet*), 79–81; újabban POSZLER Györgyi PhD-disszertációjának, *Gótikus táblaképek és faszobrok a Dunántúlon* (Budapest, ELTE, 2001), idevágó fejezete: „A Jankovich-gyűjteményből származó, dunántúlinak tartott képek provenienciájáról” (142–144); és legutóbb MRAVIK László tanulmánya: „Jankovich Miklós és a magyarországi műgyűjtés a 19. század első felében,” in *Jankovich Miklós (1772–1846) gyűjteményei* (Budapest: Magyar Nemzeti Galéria, 2002), 341–400 (innen *Jankovich-katalógus*).
- ¹⁰ ENTZ, Jankovich Miklós, 178.
- ¹¹ A képgyűjtemény kéziratos leltára és az *Observatio xerox-másolatban* olvasható a Szépművészeti Múzeum Könyvtárában.
- ¹² ENTZ, *Jankovich Miklós*, 178; Poszler, *Gótikus táblaképek*, 143–144.
- ¹³ FEJÉR, T. *Vadassi Jankovich Miklós Gyűjteményeiről. A Tudományos Gyűjteményről* ld. Ifj. JANKOVICH Miklós, „Jankovich Miklós tudományos és szerkesztői tevékenysége,” in *Jankovich-tanulmánykötet*, 197–219.
- ¹⁴ A leírást idézték, de a tévedést nem említették meg: ENTZ Géza, *A magyar műgyűjtés történetének vázlatja 1850-ig* (Budapest, 1937), 83; POSZLER, *Gótikus táblaképek*, 144, 506. j.
- ¹⁵ Erről tanúskodik egyebek közt Litteráti Nemes Sámuel több, vásárlóútjairól beszámoló

- levele (OSZK Kézirattár; Fond 16/491 és 16/492), v. ö. Entz, *Jankovich Miklós*, 170–175. E helyen említik meg néhány adatot, melyek hozzájárultak fenti következtetésemhez: Jankovichnak Johann Lorenz Schmidmer nürnbergi könyvkereskedővel és *Auctionator*ral váltott leveleiből (1824–30) látható, hogy sok egyéb közt a német reneszánsz mesterek metszetei is érdekelték (OSZK Kézirattár, Fond 16/790 és 16/576); a Schmidmernek írt levélben (Fond 16/790) a 217–232. tételek alatt „Dürerische Stücke von billigen Meister”-t említ. Másfelől Kazinczy egy hozzá írott leveléből (Fond 16/402, 1812. júl. 2.) megtudjuk, hogy Jankovich egy helyen azt állította, hogy Dürer magyar volt, amire válaszul Kazinczy egy tanulmányára hivatkozik („A’ Mesterség műveiről nálunk,” *Hazai Tudósítások*, 1812, 249) és közli Dürer családfáját „Sandrart nyomán.” Az bizonyos tehát, hogy foglalkoztatta őket Dürer esetleges magyar származása.
- ¹⁶ Entz 1937 83.
- ¹⁷ DIVALD Kornél, „Magyarországi képek a XV. és XVI. századból,” *Művészet*, V (1906): 172–176. Divald már a Szépművészeti Múzeum ugyanazon évben megjelent, Térey Gábor által írt lajstromának ismeretében írt. (TÉREY Gábor: A Szépművészeti Múzeum Régi Képtárának leiró lajstroma. Budapest, 1906, 3–4.)
- ¹⁸ A feltehetően Corvin János megrendelésére készült oltár figuráiban Buda lakosságának három nemzetiségét látta – Radocsay viszont nehezen hihetőnek tartotta ezt az elméletet. Ld. DIVALD Kornél, *Magyarország művészeti emlékei* (Budapest, 1927), 151; RADOCSAY Dénes, *A középkori Magyarországi táblaképei* (Budapest: Akadémiai Kiadó, 1955), 176–177.
- ¹⁹ Ugyancsak Divald fedezett fel egy magyar házaspárt, bajuszos férjjel, a kassai dóm *Mária látogatása*-oltárának oromdíszén, Krisztus rokonságának sorában (DIVALD, *Magyarország művészeti emlékei*, 142, 165. kép); Péter András a főoltár *Szent Erzsébet születése*-tábláján figyelte fel két magyarbajuszos férfira (Péter, *Magyar művészet*, 41.) Két további példa a bajszokhoz: *Keresztvitel* Krasznahorkáról (Krásna Horka) (?), (Pozsony, Slovenská Národná Galéria); *Ostorozás* a fridolfingi oltárról, 1490 k. (Karlsruhe, Staatliche Kunsthalle). Inkább csak az utóbbi megfelelő ellenérv, mert tudomásom szerint soha nem írtak róla „magyar-ként.” A bajusz és az egzotikus viselet lennyel értelmezéséhez ld. Fedja ANZELEWSKY, „Studien zur Frühzeit Lukas Cranachs d. Ä.” *Stüdel-Jahrbuch* N.F. 17 (1999): 124–144.
- ²⁰ Divald Kornél „tudományos” antropológiai megfigyeléseiről és következtetéseiről ENDRŐDI Gábor, „A szentek fuvarosa. Divald Kornél felsőmagyarországi topográfija és fényképei 1900–1919” (recenzió), *Ars Hungarica*, 2 (2001), kül. 380–388: Fiziognómia.
- ²¹ GENTHON még többször visszatért az 1514-es táblákhoz. Az 1932-ben megjelent *A régi magyar festőművészet* című könyvben, majd 1948-as *Középkori magyar festészet* című munkában részletesen írt róluk, úgy, mint ha a mester egész személyes ismerősévé vált volna. Az 1928-ban még egy követőjének attribuíált két, kétoldalán festett táblaképet a göttveigi apátságban itt már sajátkezű műként említette, voltaképpen érthetetlen módon, mivel nem állnak ezek közelebb a négy budapesti táblához, mint szinte bármely, a „dunai iskola” stílusjegyeit mutató mű.
- ²² PÉTER András, *A magyar művészet története* I (Budapest, 1930), 99, 130. Erdélyre ugyan hasonlóan érvényesnek érezte ezt, de úgy látta, hogy az a terület izoláltsága miatt alacsonyabb kvalitást ért el.
- ²³ i. m. 120–121.
- ²⁴ ENTZ, Jankovich Miklós, 179.
- ²⁵ ENTZ, „A Jankovich-gyűjtemény festményeiről,” 80.
- ²⁶ RADOCSAY, *Táblaképek*, 186–187, CCXXX. és CCXXXI. tábla.
- ²⁷ *Szűz Mária születése* egy lippai(?) oltárszárnyról, 1510–1515 (Budapest, Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 3403); *Krisztus mennybemenetele*, *A Napba öltözött asszony és a sárkány* Szentbenedekről, 1510–1520 (Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 7639).
- ²⁸ *Die Kunst der Donauschule 1490–1540* [kiáll. katalógus] (Linz, 1965), 148–151.
- ²⁹ Esztergom, Keresztény Múzeum, ltsz. 49.944; a Krasznahorkáról származó táblák: *Négy vértanúszent koporsóban* és a 4. jegyzetben említett *Keresztvitel*, 1510–1520 (Pozsony, Slovenská Národná Galéria), Hét-

- hárs (Lipiany), főoltár; a csikszentléleki főoltár (1510 k., Magyar Nemzeti Galéria, ltsz. 53.370.1–53.370.11).
- 30 Feuchtmüller 1510 körül másol visszartért a „dunai iskola” magyarországi hatásának témájára, és egyebek közt az 1514-es táblákról is részletesebben írt. Legnagyobb újításukat a testek „reneszánsz szellemű” monumentalításában látta: „Die Auswirkungen der Donauschule in Ungarn,” *Alte und Moderne Kunst*, Heft 80, 10 (1965): 29–33. A másik külföldi kiállítás, ahol láthatók voltak, a schallaburgi volt: *Matthias Corvinus und die Renaissance in Ungarn 1458–1541*, Schallaburg, 1982, kat. 788, 59. kép és kat. 789. *Mária halálához* ld. még Gyöngyi TÖRÖK, „Die Ikonographie des Letzten Gebetes Mariä,” *Acta Historiae Artium*, 19 (1973): 151–205. Az *Ostorozásról* lásd VÉGH János, in *A Magyar Nemzeti Galéria régi gyűjteményei* (Budapest, 1984), kat. 98. (a későbbiekben *MNG-katalógus*).
- 31 Alfred STANGE, „Die Kunst der Donauschule – Würdigung und Kritik der Ausstellung des Landes Oberösterreich in Sankt Florian und Linz,” *Alte und Moderne Kunst*, Heft 82, 10 (1965): 46–49.
- 32 *Evangélista Szent János a méregpohárral*, 1518 (Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 6834); *Mária templombamenelete*, 1520 (Linz, Oberösterreichisches Landesmuseum, Inv. Nr. 820-1-G 30) A flauringi oltáron ezen kívül egy WT monogram is látható.
- 33 Isolde HAUSBERGER, „Salzburger Tafelmalerei 1500–1525/30,” in *Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530* (Salzburger Museum Carolino Augusteum Jahresschrift, Bd. 17) (Salzburg, 1972), 163–166; recenzió: VÉGH János, „Spätgotik in Salzburg. Die Malerei 1400–1530. Anmerkungen zur Ausstellung,” *Acta Historiae Artium*, 20 (1974): 336–341.
- 34 A predella: Inv. Nr. 2168; a két oltárszárny: Salzburger Museum Carolino Augusteum, Inv. Nr. 181/32, 182/32; a hofgasteini oltár uo. 161/32. Török Gyöngyi hívta fel a figyelmet a *Gotik Schätze Oberösterreich* című kiállítás katalógusának (Linz, 2002) RL mesterrel foglalkozó cikkére; ezt ezúton is köszönöm. A *Mária templombamenelete* c. képpel kapcsolatban említett budapesti mű azonban véleményem szerint a Szépművészeti Múzeum-beli *Evangélista Szent János a méregpohárral* lehet.
- 35 Ugyanebből Török Gyöngyi is hasonló következtetésre jutott (T. Gy. szóbeli közlése).
- 36 Forrásként GANDEL Judit, *Rozsnyó műemlékei* (Budapest, 1942) szolgált. Ezúton is köszönöm Mravik Lászlónak, hogy rendelkezésemre bocsátotta e könyvet.
- 37 Az ív nyílásában látható, kalapos, köpönyeges, botjára támaszkodó figura pásztor lehet, aki a történetnek ama másik eseményére utal.
- 38 Ma Firenze, Uffizi, Inv. Nr. 1434. A minden kutató által elfogadott, bár adatokkal nem bizonyítható hagyomány szerint Bölcs Frigyes szász választófejedelem rendelte meg, s eredetileg a wittenbergi Schlosskirchében kapott helyet; 1603-ban II. Rudolfnak szánt ajándékként került Bécsbe, ahonnan 1792-ben Fra Bartolomeo egy művére cserélve Firenzébe jutott. Ld. Erwin PANOFSKY: *Albrecht Dürer I–II* (Princeton, 1948), 92; Fedja ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer I–II*. (Berlin, 1991), 188; Roberto SALVINI in *Gli Uffizi. Catalogo Generale* (Firenze, 1980).
- 39 Frankfurt am Main, Städelsches Kunstinstitut.
- 40 Az 1510-es évek első éveiből származó hasonló témájú rajzainak befolyása talán számbevehető, v.ö. Ludwig von BALDASS, *Albrecht Altdorfer* (Wien, 1941), 129–131; Franz WINZINGER, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde* (München–Zürich, 1975), 46, 105; Friedbert FICKER, *Altdorfer* (Milano, 1977), 156–157.
- 41 Két metszetén is láthatunk hasonló kelyhet: az 1503 körül, a Mária élete-sorozatból (Meder 199, B. 87) és az 1511-esen (Meder 208, B. 3); ezeken kívül önálló lapokon is ábrázolt ötvösmunkákat, köztük kelyhet is: pl. a drezdai vázlatkönyv egy lapján hatot is (Sächsische Landesbibliothek), vagy kettős serlegek tervrajzain: pl. Bécs, Albertina, 1526 (Winkler 933). Dürer ötvösséggel való kapcsolatáról lásd pl. *Albrecht Dürer 1471–1971* (München, 1971), 364–378.
- 42 V.ö. Hugo KEHRER, Die „heilige drei Könige” in der Legende und in der deutschen bildenden Kunst bis Albrecht Dürer (Strass-

- burg, 1904), 125. Altdorfer ezt illetően hű maradt a mintához.
- ⁴³ Dessau, Anhaltische Gemäldegalerie, Inv. Nr. 20. Erről legutóbb: *Die Deutschen Gemälde des 16. und 17. Jahrhunderts. Kritischer Bestandskatalog* Band 1, Bearb. von Stephan KLINGEN, mit Beitr. von Margit ZIESCHÉ, (Weimar, 1996), 16 (a továbbiakban *Dessau-katalógus*).
- ⁴⁴ Gert von der OSTEN, Hans Baldung Grien. Gemälde und Dokumente (Berlin, 1983), kat.11; Dessau-katalógus, 16.
- ⁴⁵ Anzelewsky közlése szerint a Mária mögötti részen javítás nyoma látszik, amely egy utólag, valószínűleg 1600 körül, József németországi kultuszának felledülésekor odafestett, de később eltávolított alak helye lehet. (ANZELEWSKY 1991, 58.)
- ⁴⁶ Anzelewsky megjegyzi, hogy ennek a figurának tisztázatlan a helyzete: úgy látom, hogy a kőlapokból készült emelvény egy földmagaslaton kapott helyet, melyre a szolgáló mélyebben fekvő háttérből könyököl fel.
- ⁴⁷ KEHRER, Die „heilige drei Könige,” 115; PANOFKY, Albrecht Dürer, 92; ANZELEWSKY, Albrecht Dürer, 35, 87.
- ⁴⁸ Fr. B. POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt* (Wien–Worms, 1988), 177; F. O. BÜTTNER, *Imitatio Pietatis* (Berlin, 1983), 19–20.
- ⁴⁹ Miksa portréinak legteljesebb katalógusa: Ludwig v. BALDASS, „Die Bildnisse Kaiser Maximilians I,” *Jahrbuch der Kunsthistorischen Sammlungen des allerhöchsten Kaiserhauses* Heft 5, 31 (1913–14): 247–334; a Joos van Cleve-féle portrékról 301–303.
- ⁵⁰ Igen hasonló például Konrad Peutingerre is, amint Hans Schwarz 1517-es portréérmenén látható (Berlin, Staatliche Museen).
- ⁵¹ POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, 193–194.
- ⁵² Knýzvalt, Schloss Salem, Markgraflich Badisches Museum; Otto, *Bernhard Strigel*, 33–34.
- ⁵³ M. J. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting* VII. (Quentin Massys) (Leyden–Brussels, 1971), 54–56, 161. kép; IX. (Joos van Cleve), 71. a, b. kép; John Oliver Hand in *The Dictionary of Art*, ed. Jane Turner, vol. 7, 423–425. Ezt a portrét Burgundiai Mária készíttethette ifjú férjéről még Németalföldön. Egy másik hagyomány szerint egészen Hugo van der Goesig lehetne visszavezetni e típus történetét, akit – így szól a legenda – élete vége felé az uralkodó meglátogatott kolostori magányában, s a mester, megragadva az alkalmat, megfestette képmását. A Frankfurti mester, majd a többiek eszerint ezt másolták volna. Erről ld. Iván FENYŐ, „Über ein Gemälde des Meisters der Khanenko-Anbetung,” in *Miscellanea I. Q. van Regteren Altena* (Amsterdam, 1969), 24–26. Az említetteken kívül: Az Aranygyapjú-rend szabályzata, Bening-műhely, 1518 u. (Bécs, Österreichisches Staatsarchiv, Cod. Vindob. 2606).
- ⁵⁴ Stuttgart, Staatsgalerie. FRIEDLÄNDER, *Early Netherlandish Painting*, 125. a–b (és c–d) kép; POLLERROSS, *Das sakrale Identifikationsporträt*, 198.
- ⁵⁵ 1512–14 k., Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 267. Igaz, Kurt LÖCHER véleménye, aki a művet őrző Germanisches Nationalmuseum katalógusának is szerzője, bizonytalan ebben a kérdésben, ld. *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts. Germanisches Nationalmuseum Nürnberg* (Stuttgart 1997), 312–315.
- ⁵⁶ ANZELEWSKY, *Albrecht Dürer*, 58; A. Morrall, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture, and Belief in Reformation Augsburg* (Aldershot, 2001), 24. Jörg Breu 1518-as képének más műveitől eltér a stílusa: ennek a téma is az oka lehet (Koblenz, Mittelrheinisches Landesmuseum).
- ⁵⁷ Gertrud HOLZHERR, *Die Darstellung des Marientodes im Spätmittelalter* (Tübingen, 1971) rengeteg példát említ; külön ír János kiemelt szerepéről is (pl. egy szoboresoporton a würzburgi dómban, ld. 36)
- ⁵⁸ A halálhír átadásáról és ennek ábrázolásáról: HOLZHERR, *Die Darstellung des Marientodes*, 4–7, Gertrud SCHILLER, *Iconographie der christlichen Kunst*, Band 4,2: Maria (GÜTERSLOH, 1980), 124. (Todesankündigung), Louis RÉAU, *Iconographie de l'art chrétien 2/II.*, Paris, 1957, 601–602.
- ⁵⁹ *Legenda Aurea* 504–527. A másik változat a *De modo assumptionis beatae Mariae* alcím alatt található, az 517. oldaltól.
- ⁶⁰ RÉAU, *Iconographie*, 601. HOLZHERR, *Die Darstellung des Marientodes*, 15. szerint

- viszont ekkor is Gábriel érkezett a hírrel, párhuzamot hozva létre az Angyali üdvözléssel, amikor Mária először fogadta Jézust.
- ⁶¹ Péter, a csoport vezére („quia dominus nobis te praetulit et suarum ovium pastorem et principem ordinavit”) ruházta át Jánosra („virgo a dominus es electus et dignum est, ut palmam virginis virgo feret”).
- ⁶² HOLZHERR, *Die Darstellung des Marien-todes*, 109–118, 119127.
- ⁶³ SCHILLER, *Ikonographie*, 83; *Marienlexikon* Bd. 6, szerk. Prof. Dr. Remigius BAÜMER und Prof. Dr. Dr. h. c. Leo SCHEFFCZYK (Erzabtei St. Ottilien, 1994): 436–442: a *mortalisták* és az *immortalisták* vitájában a vég-ső döntés ugyan csak 1950-ben született meg, mikor is a testi mennybemenetelt fogadták el, ám valójában szentesítés nélkül is már évszázadok óta így tartották.
- ⁶⁴ HOLZHERR, *Die Darstellung des Marien-todes*, 15, 17, 22, 110; SCHILLER, *Ikonographie*, 137; TÖRÖK, „Die Ikonographie des Letzten Gebetes Mariä,” 154, SCHILLER, *Ikonographie*, 137; Zsuzsa URBACH, „Notes on Bruegel’s Archaism. His Relation to Early Netherlandish Painting and Other Sources,” *Acta Historiae Artium*, 24 (1978): 237–256, 242.
- ⁶⁵ Egyelőre ezt javaslom a *Todesankündigung* magyar megfelelője gyanánt.
- ⁶⁶ ApCsel. 2, 1–4 (és hasonlóan az 1, 14); RÉAU, *Iconographie*, 594.
- ⁶⁷ München, Alte Pinakothek.
- ⁶⁸ Tempломtérben elhelyezett Mária halálajelenetekre is van több példa: pl. Basel, Öffentliche Kunstsammlungen (TÖRÖK, „Die Ikonographie des Letzten Gebetes Mariä, 196.); Wolf Huber és követői magas, tágas csarnokká alakították az addig kissé szűköseknek ábrázolt helyszínt, ld. Alfred STANGE, *Malerei der Donauschule* (München, 1964), 191, 192. kép.
- ⁶⁹ Felcserélhetőségüket egyebek közt Fra Filippo Lippi egy táblaképe bizonyítja, melyen a halál közeledtét bejelentő angyal ragyogóan világító pálcát – gyertyát? – nyújt Mária felé, ld. Jeffrey RUDA, *Fra Filippo Lippi. Life and Work with a Complete Catalogue* (London, 1993), 110, Pl. 61; 112; a Barbadori-oltár predellájának egyik táblája, Firenze, Uffizi, Inv. no. 8351).
- ⁷⁰ A térdelés önmagában nem különös, sok példa van rá: pl. id. Holbeinnél, a „Graue Passion” részeként, ld. Norbert LIEB–Alfred STANGE, *Hans Holbein der Ältere* (München–Berlin, 1960), kat. 11e, 24. kép; Altdorfernél; Bernhard Strigelnél, ld. Gertrud OTTO, *Bernhard Strigel* (München–Berlin, 1964), kat. 49a, 119. kép.
- ⁷¹ Hans Schäufolein műve: München, Alte Pinakothek; a regensburgi képről lásd Betty KURTH, „Ein unbekanntes Regensburger Tafelbild mit der Todesankündigung an Maria,” *Kirchenkunst* VI. Jahrgang, Heft 4 (1934): 98–102.
- ⁷² A gyertyaátadás motívumának hangsúlyos volta talán németalföldi hatás eredménye. Holbein több évet töltött Németalföldön, ismerhette egyebek közt Hugo van der Goes műveit is, akinek Bruges-ben őrzött *Mária halála*-képe mellett volt (legalább) még egy, csak utólagos rajzból és másolatokból ismert azonos témájú műve, melyen a képsíkkal párhuzamosan álló ágyban fekvő Mária kezébe gyertyát adott az egyik apostol, ld. URBACH, „Notes on Bruegel’s Archaism,” 4. és 5. kép; v. ö. LIEB–STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, 6, 9.
- ⁷³ Budapest, Szépművészeti Múzeum, ltsz. 4086.
- ⁷⁴ LIEB–STANGE, *Hans Holbein der Ältere*, kat. 21q (80. kép), 17o (63. kép), 105 (181. kép), 106 (183. kép).
- ⁷⁵ Doll-gyűjtemény, Bad Godesberg.
- ⁷⁶ Ez feltehetően az úgynevezett Frühmeßoltár volt, amely az augsburgi St. Moritztemplomba készült, ld. Sonja WEIH-KRÜGER, Hans Schäufolein. Ein Beitrag zur künstlerischen Entwicklung des jungen Hans Schäufoleins bis zu seiner Niederlassung in Nördlingen 1515 unter besonderer Berücksichtigung des malerischen Werkes (Nürnberg, 1986), 102–131; Peter STRIEDER, „Dokumente und Überlegungen zum Weg Hans Schäufoleins von Nürnberg über Meran nach Augsburg,” in Hans Schäufolein. Vorträge, gehalten anlässlich des Nördlinger Symposiums im Rahmen der 7. Rieser Kulturtage in der Zeit vom 14. Mai bis 15. Mai 1988 (Nördlingen, 1990), 240–272; újabban Christoph METZGER, Hans Schäufolein als Maler (Berlin: Deutschein Verein für Kunstwissenschaft, 2002), 106–

- 110; KRAUSE, Hans Holbein der Ältere, 184–188.
- ⁷⁷ Strigelnél a schussenriedi oltár egyik szárnyképén; Berlin-Dahlem, Staatl. Museen. OTTO, *Strigel*, kat. 24b, 76. kép. Holbeinnek Schaffnerre és Strigelre tett hatásáról ld. BUSHART, „Hans Holbein der Ältere,” 31.
- ⁷⁸ V. ö. TÖRÖK, „Die Ikonographie des Letzten Gebetes Mariä,” 196–197.
- ⁷⁹ James H. MARROW, *Passion Iconography in Northern European Art of the Late Middle Ages and Early Renaissance* (Kortrijk, 1979), 7.
- ⁸⁰ Ebben a karthauziak jártak az élen. Meditációik Jörg Breura tett hatásának feltevezéséről ld. Andrew MORRALL, *Jörg Breu the Elder. Art, Culture and Belief in Reformation Augsburg* (Aldershot: Ashgate, 2001), 12.
- ⁸¹ Nagyon hasonlóan, még az irányt is megtartva teszi ezt HG mester *Szent Katalin ostorozását*(!) ábrázoló táblája, szintén 1514-ből, Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. Gm 1534. Az 1514-es *Ostorozás* buggyosruhás poroszljának mozdulata a rézmetszetes sorozat azonos jelenetéről származik, azzal az ügyes változtatással, hogy a lendülő kar itt eltakarja az arc egy részét is. Dürer Passió-sorozatainak népszerűségéről számos példa tanúskodik.
- ⁸² Az *athleta virtutis* ikonográfiai típusának kialakulásáról Colin EISLER, „The Athlete of Virtue. The Iconography of Asceticism,” 82–97, in Millard MEISS (ed.), *De artibus opuscula XL Essays in honor of Erwin Panofsky* (New York, 1961). A felvidéki oltárokon szinte kizárólag csak ezzel a típussal találkozunk, pl. a leibici (1521, RADOCSAY 1955, CCIII. tábla), a dovallói (1520, RADOCSAY 1955, CCVI. tábla), az okolicsnói (1500–1510 k., RADOCSAY 1955, CCXI. tábla) és a káposztafalvi oltáron (1516–1520 k., RADOCSAY 1955, CXCVII. tábla). A szepeshelyi *Mária koronázása*-oltáron Krisztus a nézőkkel szembe fordulva, az oszlop mögött áll. (1499(?), RADOCSAY 1955, CXXXIII. tábla).
- ⁸³ Dürer nagy fametszetes Passiójának címlapjával (B 4) összefüggésben MORRALL, *Jörg Breu the Elder*, 74–77; PANOFSKY, *Albrecht Dürer*, 93, 135, 138–139. (vol. I), kat. 224, fig. 182 (vol. II). Ld. még COLLINSON, *Three paintings by Grünewald* (New Haven 1986), 137–147. Az *imitatióra* való felhívás képi megjelenítését Bosch fejlesztette tükölyre: a *Töviskoronázás* illetve a *Keresztvitel* a szűk kivágatban való ábrázolás révén zavarba hozó közelségbe került a nézőhöz, aki így nem bújhatott ki Krisztus szelíden állhatatos pillantása elől, lásd Walter S. GIBSON, *„Imitatio Christi: the Passion scenes of Hieronymus Bosch,”* Simiolus 6 (1972–73): 83–93.
- ⁸⁴ Ilyen szereplőt láthatunk sok egyéb közt Hans Baldung Grien *Szent Sebestyén*-oltárának középképén, a szent mögött (talán maga a festő az) (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum, Inv. Nr. 1079); Hans Schäufolein niederlandi oltárának *Ostorozásán*, és hasonló figura látható a christgarteni oltár *Töviskoronázásán* és *Keresztrefeszítésén* is (Augsburg, Staatsgalerie, WAF 922a és WAF 926a).
- ⁸⁵ BALDASS, „Die Bildnisse Kaiser Maximilians I.,” 247–334. Az Ambrogio de Predis-féle: Bécs, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. Nr. 4431; Bernhard Strigelé: Berlin, Staatliche Museen (egykor Bécs, Figdor-gyűjtemény), ld. OTTO, *Strigel*, kat. 54, 123. kép.
- ⁸⁶ Egykor Strassburg, Musée des Beaux-Arts (1947-ben elégett); OTTO, *Bernhard Strigel*, 40.
- ⁸⁷ Szépművészeti Múzeum, ltsz. 7502; URBACH Zsuzsa, „Adalékok Miksa császár portréikonográfiájához,” *Művészettörténeti Értesítő*, 1–2/43 (1994): 19–26.
- ⁸⁸ Bruno BUSHART, *Die Fuggerkapelle bei St. Anna in Augsburg* (München, 1994), 243; MORRALL, *Jörg Breu the Elder*, 37.
- ⁸⁹ *Pál apostol lefejezése, Júdás Taddeus mártíromsága* (Schloss Tratzberg) és *Bertalan apostol mártíromsága, András apostol vértanúsága* (Nürnberg, Germanisches Nationalmuseum). A képeket Alfred Stange sorolta Hans Maler oeuvre-jéhez: Alfred STANGE, „Hans Maler. Neue Funde und Forschungen,” *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen in Baden-Württemberg* 3 (1966): 83–106. Maler műveinek listáját Max J. FRIEDLÄNDER állította össze, „Hans der Maler zu Schwaz,” *Repertorium für Kunstwissenschaft* 18 (1895): 411–423 és 20 (1897); Gustav GLÜCK, „Hans Maler von Ulm, Maler zu Schwaz,” *Jahrbuch der Kunsthistorischen*.

- Sammlungen des Allerhöchsten Kaiserhauses* 25 (1905): 245–247. Arról, hogy Strigel tanítványa volt-e, ld. STANGE, „Hans Maler. Neue Funde und Forschungen,” 90–91. Stílusáról Kurt LÖCHER, „Studien zur oberdeutschen Bildnismalerei des 16. Jahrhunderts,” *Jahrbuch der Staatlichen Kunstsammlungen Baden-Württemberg*, 4 (1967): 31–35. Egy dokumentum alapján Anton Fuggert sejtí megrendelőnek, az ok Ulrich Fugger halála lehetett ld. i.m., 27. j.
- ⁹⁰ A profil mintaképét Stange Bernhard Strigel számtalan Miksa-portréjának egyikében azonosította, ld. STANGE, „Hans Maler,” 92: „dem Richter ist das Gesicht Kaiser Maximilians geliehen.” V.ö. OTTO, *Bernhard Strigel*, kat. 59, 127. kép: Berlin, Staatliche Museen (egykor Bécs, Figdor-gyűjtemény). Ha már Miksa jelen van, gyaníthatunk-e császári sarjat a *Tövisekoronázáson* a bal szélén leskelődő, Miksánál egyébként sokkal életszerűbben megfestett fiatalemberben? (Malernél a *Szent Pál lefejezésén* is van egy fiatal férfi a nézők közt.) Meglehetősen hasonlít mind V. Károlyra, mind I. Ferdinándra, de ők 1514-ben még fiatalabbak voltak, mintsem hogy így nézhettek volna ki.
- ⁹¹ STANGE, „Hans Maler,” 92. o.
- ⁹² Wilfried WERNER, *Studien zu den Passions- und Osterspielen des deutschen Mittelalters in ihrem Übergang von Latein zur Volkssprache* (Berlin, 1963), 19. Ez különösen a késői középkorban volt így, amikor növekedett a Krisztus emberi, ezért szenvedni képes lénye miatt lehetséges borzasztó mozzanatok iránti igény. Ezzel a folyamattal együtt a latin nyelvet fokozatosan a német váltotta fel a drámák szövegeiben
- ⁹³ DIVALD, Magyarországi képek, 176.
- ⁹⁴ Alfred ROHDE, *Passionsbild und Passionsbühne. Wechselwirkungen zwischen Malerei und Dichtung im ausgehenden Mittelalter* (Berlin, 1926), 6–8. Több forrás festők nevét említi rendezőkként. Marx Reichlich két táblája egy *Szent Jakab és István*-oltárból példaként szolgálhat.
- ⁹⁵ Az *improperiának* nevezett részt két, egymásnak felelgető kórus adja elő a nagypénteki szertartáskor (a magyarázatot Földváry Miklósnak köszönöm); MARROW, *Passion Iconography*, 63.
- ⁹⁶ Ő egyébként nagyon emlékeztet a Sankt Florian-i oltár *Szent Sebestyén mártíromságát* ábrázoló táblájának hátterében, középen látható figurára.
- ⁹⁷ Burgkmair: Ádám és Éva (fámetszet, 1519, G 58) és Altdorfer két fámetszetén: Szent György, 1511, és Keresztelő Szent János lefejezése, 1512.
- ⁹⁸ Emiatt nem értek egyet Mravik Lászlóval abban, hogy a kompozíciók „szándékoltan kuszák” volnának, v.ö. MRÁVIK, „Jankovich Miklós és a magyarországi műgyűjtés,” in *Jankovich-katalógus*, 359. A következetesség más részletekben is megmutatkozik; az oszlopnál álló Krisztus láncá viszont következetlenül tűnik el a szemünk elől.
- ⁹⁹ BALDASS, *Albrecht Altdorfer*, 104–124; Franz WINZINGER, *Albrecht Altdorfer. Die Gemälde* (München–Zürich, 1975), 21–23, u.ö, *Der Sebastiansaltar von Sankt Florian* (München–Zürich, 1980), 6–14. Altdorfer *Ostorozásának* helyszíne elegáns, korinthisz oszlopos, kőpadlatos és a mélybe nyúló portikusz, s távolabb, egészen a háttérben a Krisztust elővezető katonának a külön jelenetet megillető, súlyos oromzattal koronázott nyitott csarnokban jelennek meg.
- ¹⁰⁰ Nem feledkezhetünk meg arról, hogy mind Altdorfer, mind Jörg Ratgeb építészként is működött, ld. STANGE, *Die Malerei der Donauschule*, 29.
- ¹⁰¹ A helyszínek keskeny volta abból a törekvésből is következhet, hogy elhagyva a görökös, „meredek padlóju” teret ebben is modern legyen, s helyes perspektívájú ábrázolás jöjjön létre.
- ¹⁰² Dürernek jelentős szerepe volt a közvetítésben, az ő oszlopai azonban különböznek a legtöbb más mesterétől: pl. a *Mária élete*-sorozatban *Mária templombamennetelén* (1503) vagy a Miksa császár megrendelésére készült *Diadalívén* (1515); ld. még Heinz STAFSKI, „Zur Rezeption der Renaissance in der Altarbaukunst Süddeutschlands,” *Zeitschrift für Kunstgeschichte* Heft 2, 41 (1978): 134–147.
- ¹⁰³ Ez nagyon emlékeztet pl. Hans Witten freibergeri „Tulipán-szószerkére” (1508–9).

- ¹⁰⁴ Erről ld. pl. Lewis W. SPITZ, „Humanism in Germany,” in Anthony GOODMAN–Angus MACKAY, *The Impact of Humanism on Western Europe* (London–New York, 1990), 202–219; MORRALL, *Jörg Breu the Elder*, 24.
- ¹⁰⁵ BUSHART, *Die Fuggerkapelle*, 90–99.
- ¹⁰⁶ Arthur SUHLE, *Die deutsche Renaissance-Medaille* (Leipzig, 1950), 10–11.
- ¹⁰⁷ Margot BRAUN-REICHENBACHER, *Das Ast- und Laubwerk* (Nürnberg, 1966), 73–77.
- ¹⁰⁸ Basel, Kunstmuseum, 1515–20 körül.
- ¹⁰⁹ Pl. a könyv fölé hajoló tonzúras apostol ruhájára eső árnyék megfestésével.
- ¹¹⁰ „Osztrák festő,” 1515–16 körül, olaj, fa, 32,1×22 cm; Bécs, Kunsthistorisches Museum, Gemäldegalerie, Inv. No. 4455. A *Maximilian I.*-katalógus ezt mondja II. Lajosnak (kat. 215), a *Reyes y mecenas. Los reyes católicos–Maximilian I. y los inicios de la casa de Austria en España* (Toledo, 1992) kiállítási katalógus viszont a 4453-as leltári számút, ami nagyon hasonlít ehhez (v. ö. kat. 161, 425. o).
- ¹¹¹ Alfred STANGE, „Hans Maler. Neue Funde und Forschungen,” 84.
- ¹¹² STANGE, „Hans Maler. Neue Funde und Forschungen,” 83–85. Az egyik kép *Sebastian Andorfer* portréja (New York, Metropolitan Museum), a másikat Stange nem említi.
- ¹¹³ Ez Robert EIGENBERGER részletes leírásában is szerepel: *Die Gemäldegalerie der Akademie der Bildenden Künste in Wien I–II* (Wien–Leipzig, 1927), 239–240, Inv.No. 577, 578.
- ¹¹⁴ New York, Guggenheim-gyűjtemény és Innsbruck, Landesmuseum Ferdinandeum.
- ¹¹⁵ STANGE, „Hans Maler. Neue Funde und Forschungen,” 94.; Erich EGG: *Kunst in Tirol*, 1972, 130; Kurt LÖCHER in *Die Gemälde des 16. Jahrhunderts*, 312–315: ő a szereplők nyugodtságát és a kevés, de egyéni figurával való sokadalom-ábrázolást sváb sajtáságnak mondja.
- ¹¹⁶ Megerősíti-e a négy táblakép tiroli eredetét az, hogy Jankovich Miklós, azaz az ő megbízásából Jakob Hertel, az augsburgi Fugger-gyűjteményből is vásárolt festményeket? Igaz, igen sokfélélt, de köztük volt Miksa császár halotti képmása is.

Summary

A DECENT DISCIPLE

On four panel paintings from 1514 in the Hungarian National Gallery

Since their first description in the scholarly literature, the four panel paintings in the Hungarian National Gallery dated 1514 have been regarded as monuments of Hungarian art. Although variant opinions were also uttered recently, this traditional view has not changed significantly. The conviction that the paintings are Hungarian in origin is largely due to the parochial nationalism prevalent in Hungarian art history; but the ideas of the first owner, Miklós Jankovich (1772–1846), the character of his collection, and, last but not least, the ominous date might also have had an impact. A close examination of the scenes has led, however, to a clearer definition of the context of these paintings – or rather, the former altarpiece – and that of their workshop. Both the spatial arrangement and the architectural details reveal awareness of the latest style in the visual arts: they bear the sign of “Welsh” taste. The influence of the greatest contemporary painters can be traced in the individual episodes. The *Adoration of the Magi* is very much reminiscent of works on the same subject by Dürer and his most renowned followers – Hans Baldung Grien, Albrecht Altdorfer, Hans Schäufelein. The *Death of the Virgin*, which is of the “Last Prayer” iconographic type especially popular at that time in South Germany, represents a variant which stems probably from the example of

Hans Holbein the Elder. The composition of the *Flagellation* and the *Crowning with Thorns* attests to the artist's acquaintance with woodcuts by Dürer, and probably also have some relation to performances of the Passion. Among the spectators in contemporary vestments (a typical element for this period), one can discover Emperor Maximilian I. Thus, the presence of the actual ruler (presumably only as a "label"), the richness of the garments, the renaissance motifs and the style of the figures, which are akin to those of Bernhard Strigel and his disciple Hans Maler, all point towards a patron who perhaps aspired to equal the court, and a painter trained in the most progressive artistic circles, who was therefore able to fulfill the task entrusted to him.